المحـتوى :

أول الكلام ..

الكلمة ...
هذا الكائن الجميل

هل كان ممكناً أن ألمّ الحروف عن شرفات المساء الدمشقي المتأرج ببياض الياسمين لولا أن دعتني هذه الشرفات إليها واستوقفت كلماتي في منتصف الطريق إلى نصّ يؤرقني منذ حين قبيل أن يتجلى شعراً أو نثراً؟!....

وهل كان ممكناً أن أدخل بوابة جديدة للشوق لو أنني لم أصغ للنداء الأول والثاني وال ..... أنا المسكونة برائحة بوابات موغلة في ترابها وحجارتها وأقواسها تبدأ من بسملات شوارع القدس العتيقة ولا تنتهي بتراتيل بوابة عشتار في بابل؛ وبين نداء وآخر أجدني في فضاءات مجلة الموقف الأدبي مترددة حائرة، حذرة الخطا؛ مثقلة بالهمّ والأسئلة: أنجح أم لا ؟!..ولأنني لست وحدي ؛ لأنكم معي في هذه الفضاءات؛ سأترك للزمن أن يجيب عن بعض أسئلتي ويمنحني الطمأنينة من خلال النجاح بالمحافظة على تميز المجلة الذي أنجزه الزميل العزيز حسن حميد ولا سيما في الأشهر الأخيرة.. فهل أستطيع؟!..

سؤال سيبقى مؤرقي حتى تصدر بضعة أعداد من المجلة شاكرة للزميل حسن حميد أنه كان أعد معظم مواد هذا العدد، ورب قائل: وماذا ستفعلين وحولك هذا الكم الهائل من المواد المقروءة شعراً وقصة؛ دراسات وبحوثاً أدبية ونقدية، وزوايا إبداعية تحمل سمات شخصيات الزملاء وتسكب فيض أفكارهم ومشاعرهم عل بياض الورق..نثراً؟!..

غير أنني أجمّع نفسي لأجيب: وماذا ستفعلون أنتم أيها الأعزاء وأنتم الينابيع التي تهب مجلة "الموقف الأدبي" إيقاعها ودفء أوراقها ورائحة بخورها، أنتم الذين تصوغون ماء كلامها وبرق دهشتها من خلال ما ترفدونها به من نصوص متميزة عذوبة إيقاع وتدفق أفكار وانسياب مشاعر وعمق رؤية.. ..

وإذا كنا اعتدنا القول: في البدء كانت الكلمة فحري بنا أن نحافظ على هذه الكلمة " التي كانت في البدء" لنصل إلى الكلمة التي كانت والتي ستكون.. أبدا..!.

إنها الكلمة إذن؛ هذا الكائن الجميل المشاكس الذي يلتهم بياض الورق؛ راكضاً بين السطور راسماً عوالم متناغمة الإيقاع كما مطر يسيل بين ذرات التراب أو ينبجس من عروق الصخر ليبحث عن نهير صغير إلى البحر؛ ليصبو ثانية وثالثة إلى الانعتاق والتوحد مع غيمة مسافرة.. وهذه الكلمة قد تولد يانعة متفجرة وقد تولد جامدة بلا روح؛ وإذا تجرأنا قليلاً نقول:

إنها قد تولد ميتة خاوية من المعنى ثقيلة على السمع ناشزة عن أخواتها في سياق هذه الجملة أو تلك، وربما ولدت مقيدة بسلاسل التكلف والافتعال فلم تستطع أن تتهادى راقصة بين الشفاه ولا أن تركض بحبور واثق على الورق، وما تلبث أن تطوي أحزان عجزها وأ لم قيودها وتذوي.. تذوي حتى الامّحاء.

ولأن الكلمة كانت في البدء وستكون إلى ماشاء الله نحاول جاهدين الاقتراب منها، ومعانقة روحها، متشردين بين مائها وثلجها، بين رعودها وبروقها، بين فيافيها وغاباتها، نستطيع ذلك قليلاً أو كثيراً؛ وقد لا نستطيع، فليس من السهل الوصول إلى حالة التوحد بالكلمة لفظاً ومعنى، تصويراً وتخييلاً، تنافراً وتجاذباً، تماماً كما هي الحال بين شتى أنواع الكائنات على الأرض، والكلمة ليست كائناً أرضياً، إنها عصارة عقول وقلوب وأرواح لأناس استطاعوا صياغة الأبجدية الأولى التي منحت الإنسان اللغات في شرق الأرض وغربها..

فالكلمة قوس قزح في فضاءات المطر الربيعي، عريشة ياسمين على شرفة الروح، قبرة تنقر حب القلب على أطراف دروب السفر.. حمامة زاجلة تحمل الرسائل بين عيون العاشقين.

والكلمة عصفور يلثغ بالزقزقة، فراشة ملونة ترفرف حول بياض أزهار اللوز، أو تلون أجنحتها بدماء شقائق النعمان، نورس يعود من سفر مغازلاً أشرعة المراكب وأمواج البحر موغلاً مع قرص الشمس في سفر جديد نحو الأفق البعيد.

والكلمة سهول خضر، بيادر حنطة تأتلق تحت وهج الشمس، وتستحم بضوء القمر تنسجه وشاحاً لعاشق مسافر إلى أحلامه المستحيلة..

الكلمات أيائل تغدو وتروح في غابات الروح.. ظباء شاردات في براري الدماء.. خيول تجمح، تحن وتجفو، تصهل وتحمحم وهي تسافربين الشرايين والأوردة ..

والكلمات ماء الحياة والخلود، فمن أوتيه استطاع امتلاك أسرارها واقتناص معانيها الأجلّ الأجمل، الأرقّ والأكثر دفئاً..

والكلمات.. عسل القلوب والأرواح، وكلام يقال من أطراف الشفاه ولا يصل، فطوبى لمن امتلك أسرار الكلمة وأدرك تجلياتها مبدعاً وإنساناً..

تعالوا نبحث في ذواتنا عن الكلمة الغيمة.. الوردة.. الحمامة، عن الكلمة القبرة.. النورس والنسر.. تعالوا نبحث عن الكلمة التي تخرج من القلب لتدخل إلى القلب، الكلمة التي تصنع المعجزات..

حنا عبود

الإنياذة والرومانتيكية

وريث هوميروس

يعتبر فرجيل الوريث الأول، والأعظم، للتقاليد الملحمية اليونانية التي بلغت أوجها على يد الشاعر اليوناني هوميروس. ولو وزعنا إنياذته على التقاليد الملحمية لكانت جمعاً بين الملحمتين الهوميريتين: الإلياذة والأوديسة.

وكما عزا هوميروس اسم الإلياذة إلى مدينة طروادة (إلياذة تعني بالضبط قصة إيليون أو إيليوم، وهو الاسم القديم لمدينة طروادة) واسم الأوديسة إلى البطل أوديسيوس، كذلك فعل فرجيل فسمَّى الملحمة باسم البطل. وهكذا تعني الإلياذة "قصة إينياس" مثلما تعني الإلياذة "قصة إيليون" ومثلما تعني الأوديسة "قصة أوديسيسوس" فقد تقيَّد حتى بالتسمية.

فإذا أضفنا إلى ذلك أنَّ الميثولوجيا الرومانية هي نفسها الميثولوجيا اليونانية مع تغيير بعض أسماء الآلهة، عرفنا كيف أن الجو الثقافي الذي ورثه فرجيل كان يهيئه لمثل هذه المهمة في متابعة التقاليد الهومرية، أو لنقل في منافستها.

وإذا نظرنا في الإلياذة وجدناها قسمين شبه منفصلين: الأول مغامرات إينياس البحرية وكيف كابد عواصف البحر ومخاطر سكيلا وخاريبديس والسيكلوب، تماماً مثلما واجه سلفه أوديسيوس هذه المغامرات نفسها. والفرق بينهما أن أوديسيوس يفقد كل بحارته، ولم يبق على ظهر سفينته سواه، فوصل إلى إيثاكا وحيداً بعد المساعدة الكبيرة التي قدمتها له الربة أثينا، بينما لا يفقد إينياس في مغامراته البحرية سوى بحار واحد فقط. أما بقية البحارة الذين ظن أن البحر ابتلعهم، فقد وجدهم أحياء في مدينة قرطاجة. وبالطبع لن يسمح فرجيل لبطله إينياس أن يتخلى عن بحارته كما حدث مع سلفه اليوناني، لسبب بسيط وهو أنه سيعتمد على هذا الجيش في محاربة الروتوليين واحتلال الشاطئ الإيطالي. ولو سمح فرجيل لإينياس أن يفقد

جنوده لكان عليه أن يأتي له بجنود آخرين، كأن يأخذهم معه من قرطاجة، على سبيل المثال، أومن مكان آخر، حتى يقود الحرب في إيطاليا ويؤسس الإمبراطورية الرومانية.

والقسم الأول من الإنياذة يختلف عن الأوديسة من ناحية أخرى وهي أن البطل اليوناني يقوده الحنين إلى الوطن والزوجة والولد، بينما إينياس فقد زوجته وأباه أثناء الرحلة الشاقة، وبقي ابنه معه إلى نهاية الملحمة، ولم يكن في تجوال بحثاً عنه كما فعل ابن أوديسيوس الذي نال اسمه "تليماخوس" شهرة عالمية بسبب موقفه من الخاطبين والأم والأب والحاشية والخدم، ومغامراته التي سعى فيها للعثور على الغائب المجهول. وكما كان تليماخوس صبياً في طور النمو، كذلك كان أسكانيوس بن إينياس. ولكن الفرق أن الأول نما في غياب أبيه، والثاني نما تحت أنظار أبيه.

كل هذه التغييرات التي نجدها في الإنياذه إنما استدعتها ضرورات السرد الفني لأن في نية فرجيل ألا يقف عند "رحلة العودة" بل أن يدير حرباً شديدة مثل الحرب الطروادية. وما عدا ذلك فإن القسم الأول يشبه تماماً الأوديسة، حتى في افتتاح النشيد الأول، حيث يفصح عن غرضه ويناشد ربات الفنون أن يسعفنه. بل يزور بطله رب الرياح أيولوس كما زاره أوديسيوس، ويمر بالمضايق ذاتها ويزور العالم السفلي برفقة سيبيل كما زاره سلفه اليوناني، ويقابل أباه أيضاً ويتحدث معه، ويعلم المستقبل منه، وليس من العراف تريسياس كما فعل أوديسيوس. والقارئ المطلع على الأوديسة يظن للوهلة الأولى أن فرجيل ينسخ هذه الملحمة نسخاً، إذا لم ينتبه إلى الأسلوب "الفرجيلي" والتصورات الرومانية التي أخذت تتطور وتتمايز من التصورات اليونانية، كما سوف نتحدث فيما بعد.

في القسم الثاني يبدأ من مغادرة إينياس طروادة واتجاهه إلى إيطاليا، يتبع الشاعر السنة الهوميرية في السرد، فهو يسرع بنا إلى الشاطئ الإيطالي بقليل جداً من المغامرات البحرية، حتى يدخلنا في الملحمة الحربية مباشرة. ولكن الحرب هنا تختلف عن حرب الإلياذة من حيث أن فيها أكثر من مركز قوة. ولذلك نجد إينياس يقوم بالمفاوضات حتى يضمن إلى جانبه ما يلزمه لتنفيذ ما خطه له القدر من أنه سيكون من آباء الإمبراطورية الرومانية المؤسسين. ولكن من جهة أخرى نرى فرجيل في المشهد الأخير الذي يلاحق فيه إينياس خصمه تورنوس الهارب، المسؤول عن هذه الحروب، يسير على خطا هوميروس عندما صوّر مطاردة أخيل لخصمه هكتور أمام أسوار طروادة، وقد اتهم بالسطو حتى على بعض التعبيرات الهوميرية.

> **هدف الإلياذة تقديم صورة عن الحرب الطاحنة التي استمرت عشر سنوات. أما الإنياذة فتحمل هدفاً خاصاً لفرجيل، وهو تأكيد أصالة العرق الروماني.**

استخدام التاريخ

المعروف أن الرومان مروا بثلاث مراحل تاريخية: الأولى كانت مرحلة الرعاة المحاربين، وهم عبارة عن قبائل بربرية إذا قيست بالإغريق في تلك الأزمنة. سكنوا في التلال المحيطة بنهر التيبر، وفرضوا المكوس على التجار، بالإضافة إلى غارات

قبلية، إلى أن استطاعوا تأسيس مدينة روما، وأقاموا حكماً ملكياً (753 . 509 ق.م) ما لبثوا أن ضاقوا ذرعاً بملوكهم (وبخاصة بعد حادثة لوكريسيا الشهيرة) فهبوا ضد ملوكهم وطردوهم من بلادهم وأقاموا حكماً جمهورياً (من 509 حتى 31 ق.م) ثم انقلبت الجمهورية إلى إمبراطورية أخذت تتسع حتى صارت عالمية (من 31 ق.م وحتى انهيارها عام 476 ب.م).

أول ملوك الرومان هو رومولوس. ليس هناك ذكر لإينياس أو العراق الطروادي في التاريخ. وعندما أراد فرجيل أن يكتب ملحمته، أدخل التاريخ فيها وفق رؤيته الأدبية أو الأخلاقية، فهو لا يريد أن يكون الرومان من الرعاة المحاربين، بل من أصل طروادي. ولذلك لا يبدأ برومولوس، مع أنه ذكر ليجندة روموس ورومولوس وكيف أرضعتها الذئبة بصورة كاملة في نصه، بل يبدأ من دمار طروادة ورحلة إينياس مع أبيه ولفيف من بقي من الطرواديين منفذاً أوامر أمه فينوس، التي نقلت إليه ما خطه له القدر، وكيف سيبني طروادة الجديدة والمدة التي يحكم فيها عرقه، ريثما يمهد الطريق للعرق اللاتيني.

من حيث التاريخ نجد أننا أمام مخالفة كاملة للسنة الهوميرية. فهوميروس لم يدخل التاريخ في ملحمتيه. اقتصر في الأولى على حدث تاريخي هو الحرب الطروادية، وفي الثانية اعتمد على بعض المرويات التي تحدثت عن عودة أوديسيوس فقط. أما فرجيل فينقلنا إلى تاريخ كامل، صاغه من مخيلته، إلى أن وصل إلى التاريخ الموثق الذي يبدأ برومولوس، وهنا لم يشأ أن يطلق العنان كثيراً لمخيلته، وإن كان أولى وليّ نعمته أوغسطوس المقام الأول والأفخم بين الأباطرة.

إخلاص فرجيل للتاريخ يبدأ بعد أن يروي ليجندة إينياس. وهو يبتدع هذه الليجندة لا لشيء إلا لتأصيل قوم كانوا رعاة غزاة. وبهذه الطريقة، أي بتأصيل من يحتاج إلى أصل رفيع، يمكن اعتبار فرجيل أول من مارس كتابة "التاريخ القومي" قبل القرن التاسع عشر بتسعة عشر قرناً، وقبل أن يضع هتلر كتابه المشهور "كفاحي" بعشرين قرناً. بل مما يلفت النظر حقاً أن تمجيد هتلر للعرق الجرماني يشبه كثيراً ما أضفاه فرجيل على الرومان من صفات وما حدده لهم من مهمات، من أمثال بسط سلطتهم على العالم، وتقديم الخير للبشرية، وتحقيق السلم حتى تظل بوابات جانوس مغلقة تماماً، وتوطيد القانون ونشر العدالة... الخ. هتلر كان متشدداً قومياً إلى الحد الأقصى، ولكن خياله الإمبراطوري لم يكن أقل من خيال فرجيل.

والتاريخ القومي اليوم يفعل ما فعله فرجيل من حيث أن الشعب المؤرخ له هو أعظم الشعوب وأعدلها وأقواها وهو وحده دون غيره يستحق أن يفرض القانون أو الأخلاق والقيم والعدالة والحق على بقية الأمم، إنه خير شعب ظهر في التاريخ. فمن جهة نلاحظ "الشعب الراقي" ومن جهة أخرى نجد "الرسالة الخالدة" التي يحملها هذا الشعب بالذات. ولو أخذنا التاريخ القومي عبر التاريخ لوجدنا أن كل الشعوب تحمل هذه الرسالة، وأن كل الشعوب تعتبر "راقية" لدى المؤرخين القوميين. ولكن من ناحية ثانية نرى أن كل الشعوب تعتبر متخلفة في نظر هذا الشعب الراقي أو الذي اعتبر نفسه راقياً، أو الذي اعتبره راقياً هذا المفكر أو ذاك. فالتاريخ القومي يشتمل ضمناً أو صراحة على نظرة استعلائية تجاه الأمم الأخرى.

لكن من باب آخر نلاحظ أن فرجيل يستجلب الرقي من شعب آخر هو الطروادي، ومن امتزاج هذا الشعب باللاتين ينشأ شعب جديد تقع هذه الرسالة الخالدة على عاتقه. ثم نلاحظ أن

فرجيل يجعل هذا الشعب الطروادي فرعاً من فروع الشعب اليوناني، وكان هذا الفرع منذ أن تزوجت ربة الفجر أورورا وولدت ممنون الإثيوبي، الذي وقف إلى جانب الطرواديين. وبعد أن يجعل الطرواديين من العرق اليوناني غدا الرومان فرعاً من الإغريق، وهذه "الأمنية" التي أرادها فرجيل أن تكون حقيقة، نجدها، ولكن كأمنية فقط، عند جميع مفكري الرومان وخطبائهم وشعرائهم، وبخاصة عند الخطيب شيشرون والشاعر هوراس الذي عاش في عصر فرجيل، ماذا نقول؟ بل عاش حياة متوازية زمنياً مع فرجيل وكانا صديقين، فأعجب فرجيل بشعر هوراس وعرّفه على رجل الدولة ماسيناس، وعرفه هذا على أوغسطوس وصار من المقربين مثل فرجيل، سوى أن هوراس اعتزل الحياة في منطقة ريفية قضى فيها حياته.

ربما كانت مقولة هوراس بأن الرومان تلاميذ سيئون للإغريق وبأن الشعب الراقي يقاس بمدى التزامه بالآداب اليونانية هي التي تأثر بها فرجيل من جهة، فأراد أن يثبت أصالة شعبه بانتمائه للإغريق وليس بتلمذته على آدابهم فقط. كان هوراس أشد تواضعاً في هذه الناحية من فرجيل، وكان فرجيل أشد تحمساً لشعبه من هوراس، وإن كان صاحب الإلياذة على درجة كبيرة من الأخلاق الراقية مثل هوراس. وقد كان هوراس محقاً في أنه ليس هناك شعب بلغ من الرقي الأدبي والفني ما بلغه الشعب اليوناني، حتى أن العالم اليوم يعيش على وهج ثقافتهم ليس في الأدب والفن، بل في الفلسفة والفكر والسياسة أيضاً. ومع ذلك فإن المفكرين اليوم يطالبون بالإطلاع على الأدبين اليوناني والروماني، لأن الرومان كانوا بالنسبة إلى بقية الشعوب الأكثر قرباً من التقاليد اليونانية. ولولا بعض الأعلام الرومانية من أمثال فرجيل وهوراس وشيشرون وسينيكا لما كان للرومان ذكر في مجال الآداب والفنون. وكانوا شعباً أقرب إلى الحضارة المادية، من بناء الطرق والجسور والقناطر وفتح القنوات لتخزين المياه وتصريفها. وهذا ما لم يقم به الإغريق.

وإذا كان المؤرخون أو المنظرون القوميون استوحوا فرجيل، فإنهم افتقدوا الأخلاقيات الراقية التي تميز بها، كدعوته إلى السلم العالمي والخضوع لقانون الضمير والالتزام بالقيم الأدبية، فهو يكرر باستمرار الثالوث الأقدس اليوناني: الحق والخير والجمال. وقد تجلت هذه الأخلاقيات الراقية في وصفه للعالم السفلي: عالم الموتى الكئيب.

فرجيل في العالم السفلي

لم يكن العالم السفلي واضحاً عند اليونان بالدقة التي قدمها لنا فرجيل. فعلى سبيل المثال، لم يحدد الأدباء والمفكرون مكان "ربات الانتقام" تماماً، أو لم يتفقوا على مكان وجودهم أو إقامتهم. بعضهم كان يقول: إنهن في أقصى الطرف الغربي للأرض، وكان هيراكليت يقول: إن ربات الانتقام يطفن دائماً في الأرض لمعاقبة المجرمين بحق القوانين الأخلاقية، وأنهن مسؤولات عن أشياء كثيرة. فرجيل وحده قدَّم الجغرافيا التي صارت معتمدة عند جميع المثقفين حتى هذه الأيام. إن كل شيء تقريباً بات واضحاً في العالم السفلي.

هذه الجغرافيا الواضحة جاءت كما نظن نتيجة موقفه الأخلاقي النبيل. فقد قسّم هذا العالم المظلم القاتم الكئيب وفقاً لقيم ومقاييس أخلاقية. ومن النشيد السادس نأتي بهذه المشاهد التي نظن أن الأخلاقيات هي التي قادته فيها إلى رسم العالم

السفلي الموحش بهذه الأقسام "الأخلاقية" والعذاب الذي يخضع له المخالفون للأخلاق الراقية:

ولكن ملكة الربات المرعبات تجلس إلى جانبهم،

تنتزع من أفواههم كل قطعة لحم فلا يتذوقونها.

فإن مسوا الموائد أطلقت عليهم أفاعيها بفحيحها،

وتقذف مشعلها، فيدوي الرعد في آذانهم.

ثم شاهدت الذين تبرؤوا من إخوتهم،

والذين طردوا آباءهم، وأفسدوا العرش؛

والذين خدعوا زبائنهم، وباعوهم بغية المال،

يجلسون فوق ذهب ليحضنوه فلا ينفعهم؛

الذين لم يمنحوا، بل رفضوا أن يقرضوا

أقرباءهم المساكين، أو أصدقاءهم المحتاجين.

ضخم حشد هؤلاء؛ ولا يقل عنهم جمع

الشبان الشهوانيين، الذين قتلوا بسبب مراهقتهم الحمقاء:

جموع من المهجورين، باعوا شرفهم،

وكسروا أيمانهم برشوات من الذهب.

كل هؤلاء داخل أعماق السجن يقبعون،

ينسوا من العفو، ويتوقعون العذاب.

لا تسل أي عذاب؛ ولا تبحث أكثر لتعرف

عملهم، أو أشكال القانون في العالم السفلي.

بعضهم يدحرجون صخرة ثقيلة؛ بعضهم يستلقي

ويربط بأسلاك ملتهبة، على أصابع العجلات.

فالبائس تيسيوس، حكم عليه أن يبقى هناك إلى الأبد،

وثبته القدر على كرسيه الأبدي؛

وتنذر صيحات فليجياس العالم

وبعد قليل نراه في هذا النشيد ذاته يمعن في التشدد الأخلاقي:

وبعضهم فرضوا قوانين قديمة وأقاموا تماثيل جديدة،

ليس من أجل مسرة الناس بل من أجل الذين دفعوا الرشاوي؛

وبعضهم اقترفوا المحارم ودنسوا فراش بناتهم:

كلهم مارسوا أسوأ الخطايا، وتمسكوا بما مارسوا.

لو كان لي مئة فم ومئة لسان،

وحناجر من نحاس تدعمها رئات من حديد،

لما استطعت أن أسرد نصف تلك الجرائم المرعبة،

ولا نصف العقوبات التي صدرت بحق تلك الجرائم.

أما صورة الحقول الإنكليزية فتكتمل عند هذا الشاعر ويجعلها مقراً للصالحين الذين خدموا وطنهم والأتقياء... وغير ذلك من أنواع الأخلاق الحميدة في رأيه:

هنا يعيش الوطنيون الذين من أجل مصالح بلادهم،

قدموا دماءهم في ميادين القتال:

وهنا يقطن الكهنة الذين عاشوا حياة لا تشوبها شائبة،

والشعراء الذين استحقوا الإلهام الإلهي؛
والأذكياء الباحثين، من كل أنواع الصناعة،
الذين قضوا عمرهم في اختراع فنون جديدة:
أولئك الذين يستحقون كل فضل،
وأولئك الذين يقرون بفضلهم.
عصبت رؤوس أولئك بملاءات مقدسة،
وعلى حقويهم أكاليل الغار.

ولكن ليست الأخلاقيات وحدها هي حاديه إلى رسم جغرافية العالم السفلي، بل إن وضوح الأفكار التي تميز بها فرجيل، في كل آثاره، هي التي جعلته يعيد ترتيب العالم السفلي بصورة أكثر بروزاً ووضوحاً. فقد حدّد أنهار الجحيم وأسواره وحجره وقارب العبور مع المعداوي خارون الذي ينقل نفوس الموتى، وقصر رب النوم والموت والبوابات القرنية الأحلام الحقيقية، والبوابات العاجية التي منها تخرج الأحلام الزائفة... أشياء وأشياء كثيرة لم تكن واضحة للقارئ قبل أن يعيد فرجيل النظر فيها ويحددها بصورة حاسمة؛ لأنه بعده لم تجر محاولات لإعادة رسم هذه الجغرافية، وإنما لترتيبها وتنسيقها بحيث تصير أكثر تماسكاً ودقة، وهذا ما قام به دانتي المتأثر بمعلمه فرجيل إلى حد بعيد، بل نقول إنه استخدم مفاهيمه، ليناقش بها المفاهيم المسيحية، وليطري النزعة الفرجيلية في الحياة والأدب والمثل العليا.

نرجح أن الحب الذي أولته لفرجيل الكنيسة الغربية جعلها تعتمد في تصنيفها للخطايا السبع المميتة على "الإنياذة"، ولا نبتعد كثيراً إذا قلنا إن الخطايا العرضية أيضاً تجد أساسها في هذه الملحمة إلا أن تأكيد ذلك يحتاج إلى وقفة طويلة.

استفاد دانتي في جحيم "الكوميديا الإلهية" من هذه الجغرافيا فقسمها ورتبها بحيث تتسع للخطايا السبع التي تؤمن بها المسيحية، ولذلك جعله مرشده في "الجحيم" و"المطهر" باعتباره معلماً أخلاقياً راقياً يمثل القيم الأخلاقية القديمة. إن توسيع دانتي لأقسام الجحيم لم يغيّر من جغرافيتها، فقد ظلت الحفر وأماكن التعذيب كما رتبها فرجيل، ولكنها صارت هي نفسها مقسمة إلى دوائر وبولجيات... وغير ذلك حتى تستوعب مقترفي الخطايا المميتة. وقد سار على هذا النهج في "المطهر" أيضاً سوى أن الخطايا هنا لم تكن مميتة كما في العالم السفلي. أما إضافة دانتي التحديد الأرضي لبوابة الجحيم ومخرجه، فكانت وفقاً لمفاهيم شاعت على يد الكاثوليكية. ولا ندري لماذا أصرّ دانتي على إضافة الوقت إلى الرحلة، إلا إذا كان ذلك بسبب الأعياد والتقاليد المسيحية.

فرجيل رائد الرومانتيكية

لا ندري لماذا حصر الباحثون في الأدب والنقد المدرسة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر، مع أن جذورها تمتد إلى فرجيل كما سنرى. بل إن أهم الكتاب المختصين بالرومانتيكية (بول فان تييغم) يرجع المؤثرات الأساسية لظهور الحركة إلى القرن الثامن عشر، وبخاصة الأدب الكلاسيكي الجامد الذي كان سبباً في الثورة الأدبية الجديدة، إلى جانب بعض العناصر الرومانتيكية من كتاب هذا القرن وبخاصة الألمان والإنكليز والفرنسيين... لم يذكر هؤلاء الباحثون (أو معظمهم) فرجيل ولا تطرقوا إلى الرومانتيكية في ملحمته، ولا في تريفياته ورعوياته التي تشتمل على الكثير من العناصر رومانتيكية القرن التاسع عشر (ربما لأنهم اعتبروها تقليداً للتراث اليوناني).

سنشير هنا إلى رومانتيكية فرجيل في ملحمته فقط، لأن ريفياته يكفي أن تقدم "المكان" الريفي حتى تكون ذات صلة بالنزعة الرومانتيكية. ففي ملحمته شطحات رومانتيكية كثيرة جداً وبخاصة المبالغة. فعندما يصف كاميلا وهي تدخل الحرب يقول في "النشيد السابع"

أخيراً من فولسيانا جاءت كاميلا الجميلة، تقود جيوشها المحاربة، إنها امرأة مقاتلة؛

لم تتعلم الغزل، ولم تتقن النول،

اختارت بالاس النبيلة ربة الميدان.

وفي مقدمة الجميع تقف المرأة المقاتلة تحارب،

تكافح بذراعيها باحثة عن المخاطر،

تسابق الريح في السهل مهما كانت الريح سريعة،

فتعدو على الحقول، دون أن تؤذي السنابل النامية:

تطير فوق البحار، وهي تسبح، فقدماها السريعتان لا تبتلان في الموج العالي.

لو كانت المبالغة في الميثولوجيا لكانت مسوّغة ومبررة، كما هي عند اليونان. ولكن عندما تكون في الصور الواقعية فإنَّ مثل هذه المبالغة تصبح مرهقة للنص. ترى هل كانت الذائقة الأدبية في عصر فرجيل تميل إلى هذه المبالغة؟ لا نظن ذلك. وحتى عند فرجيل نفسه لا نجد هذه المبالغة في رعوياته. إنها تكثر في ملحمته فقط، فحتى في أشد الصور واقعية يلجأ إلى المبالغة الرومانتيكية كهذه الميتة في "النشيد التاسع".

فهوى المارد أرضاً بصوت مرعد:

وخبطت أطرافه الثقيلة الأرض المرتجة؛

وانفجر الدم والدماغ والزبد من الجرح الفاغر:

وقد فلع الفولاذ فروة الرأس والوجه والكتفين،

وبقي المظهر المشترك معلقاً من الطرفين.

إن خيال القارئ لا يكاد يلاحق تفاصيل هذه الصورة، ولا يدرك هذا التعليق الذي أراد فرجيل أن يقدمه بهذه المتابعة. وفي وصفه للحزن الذي أصاب لافينا يقول إنها ذرفت نهراً من الدموع، مما يذكرنا بشعرنا في عصور الانحطاط، حيث كان الشعراء يتبارون في المبالغة ويشتطون فيها، ربما لاعتقادهم أنها تجلب الدهشة إلى ذهن السامع، قال فرجيل في وصف حزن لافينا في النشيد الثاني عشر:

وهنا ذرفت لافينيا نهراً من الدموع؛

وانتشر في كل وجهها الجميل خجل قرمزي،

فتغير خداها وانقلبا من الأبيض إلى الأحمر.

وفي مشهد من النشيد الثامن نرى رب النهر تيبر يتعاطف مع إينياس فيهدّئ من مياه نهره، ويجعله يجري إلى الخلف:

وفي الليل التالي، والنهار الذي أعقبه،

هدأ تيبر من مياه نهره وجعل سطحه ناعماً:

جعله يجري إلى الوراء، واتزن في وقفته،

وسرى النهر عارماً لطيفاً مسالماً آمناً.

امتطى الطرواديون سفنهم؛ وأنزلوها من الشاطئ،

واعتلوا الأمواج، وجدفوا بسهولة.

ونظن أن المبالغة في "الإنياذة" ترجع إلى روح المنافسة في فرجيل، فقد أراد أن يجاري هوميروس ويلفت النظر إلى أدبه، وإلا كيف نفسر شعره الرومانتيكي الهادئ في رعوياته البعيد عن المبالغة، إلى حد ما، بينما تمتلئ ملحمته، ونؤكد أنها تمتلئ، بالمبالغات في الأداء الأسلوبي والمبالغات لا تقتصر على القسم الأول الذي سار فيه على نهج الأوديسة، بل أيضاً في القسم الأول الذي سار فيه على نهج الإلياذة.

ليس فرجيل أول الرومانتيكيين في العالم، بل سبقه الكثير من الشعراء، بل ومن كتاب الملاحم. إن المشاعر الرومانتيكية، على ما يبدو، مشاعر عميقة في التكوين البيولوجي الإنساني. ومن أبرز هؤلاء الشعراء أبو لونيوس الروديسي، صاحب ملحمة، الأغونوتيكيا، التي تروي رحلة جاسون وأبطال اليونان إلى بلاد الكولخيس لاستعادة الجزة الذهبية. وأبو لونيوس الذي أدار مكتبة الإسكندرية فترة من الزمن، كان أسبق من فرجيل إلى الرومانتيكية، ولكنه لم يكن أفضل منه في الأداء التصويري والشعري، حتى في المقاطع التي اعتمد فيها فرجيل على أبولونيوس، وبخاصة علاقة الحب. فقد استفاد من العشق الجارف لميديا، ونقله إلى ديدو، وأوكل المهمات لربة الجمال وابنها الطائش كيوبيد، إله الحب بيد أن فرجيل كان أقل مبالغة في تقديم الصور الطبيعية والمواقف الإنسانية.

الإيمان بالشعر والفنون

ومما يلفت النظر ذلك الإيمان الوطيد بالشعر الجميل، مثل الرومانتيكيين تماماً، فهو يعتبره من الأدوات التي تمنح الأبطال الخلود. وهو مثل الرومانتيكيين يؤمن بالفنون، فنجده يرصد الرسوم والنقوش والتماثيل اليونانية والطروادية والقرطاجية... في كل نشيد من ملحمته تقريباً. في النشيد التاسع يقول، ملتفتاً من الغائب إلى المخاطب:

أيها الصديقان الحميمان، إن كان شعري

يمنح الحياة الأبدية، فشهرتكما ستحيا أبداً،

وستكون وطيدة مثل أساسات الكابيتول،

وتنتشر حيث يطير النسر الروماني!

وهو يشبه الرومانتيكيين في ابتكار "المكان". دائماً فيه نوع من الغرابة، حتى لو كان معروفاً ومألوفاً، وهي مهمة من مهام الأدب، الذي يقدم لك المألوف كأنه غريب جديد، ويقدم لك الميثولوجي كأنه واقعي.

في كل نشيد تتراءى الأمكنة كأنها مخلوقة من المخيلة خلقاً، مهما كانت معروفة ومشهورة. ومن هنا يمكن اعتبار فرجيل من "الجماليين" في نزعته الأدبية، فلا يكتفي بتقديم المحسوس، بل يضفي عليه جمالاً من أسلوب الأداء اللغوي، والتقاليد الأدبية. و"الخلق الفني" الذي حدثنا عنه بول فاليري، يكمن في هذه الناحية عند فرجيل، فعندما يتحدث عن عاصفة أو صخرة أو جبل أو نهر... فإنه يخلقه من جديد، من غير أن يشوّه المعالم الكبرى فيه.

الواقعية

على أن "الخلق الفني" لا يتوافر للشاعر باستمرار، فهناك مشاهد واقعية لا يستطيع أن يضيف إليها من أسلوبه ما يجعلها

شبيهة بالأمكنة الواقعية. وفي لوحة واقعية في النشيد الحادي عشر يصور أداء الفريقين، الطروادي واللاتيني، للشعائر والطقوس الدينية بعد معركة حامية، صرع فيها الكثير من المحاربين. وقد أقاموا هذه الشعائر في حقول متجاورة، بعد عقد الهدنة:

قسم وضع على المحرقة في المكان الذي سقطوا فيه؛

وقسم حملوا إلى الحقول المجاورة.

ونقلت جثامين الملوك والقادة المشهورين

إلى الدولة، ودفنوا في المدينة؛

والباقي لم يكرموا، فلم يكونوا مشهورين،

ونقلوا إلى محرقة مشتركة وأشعلت فيهم النار.

وقد تبارى كل من الطرواديين واللاتين بحماسة متشابهة

لجعل ميدان المعركة يشعشع بالنيران،

وكانت المحارق تختلط وتصل إلى السماء.

وفي النشيد نفسه يقدم لنا صورة واقعية نظن أنفسنا أننا نقرأ بلزاك أو إميل زولا أو غي دي موباسان في القرن التاسع عشر:

ورافق أكويتيس جثمان تلميذه،

بخطواته الضعيفة، يسنده أصدقاؤه.

في كل خطوة يتوقف، غارقاً في الألم،

ومن بين أذرعتهم يهوي إلى الأرض؛

ويحبو وهو على الأرض في يأس عميق،

ويضرب صدره ويشد شعره الأشيب.

وقبل أن يصل القارئ إلى هذه الصورة كان فرجيل قد مهّد الطريق لها برواية الحادثة ثم الانكشاف، إلى أين يعرف مرافق أكويتيس بموته، وهو المؤتمن عليه، أرسله معه والده حتى يحافظ على حياته، ولكن الفتى لم يصغ لكلام مربيه، واقتحم الصفوف فعاد جثة هامدة. وبذلك يكون قد هيّأ القارئ لهذا الحزن المرهق.

هذا الانتقال من الرومانتيكية إلى الواقعية أو العكس، يستحضر صورة الأديب الألماني "غوته" عندما غاص في الرومانتيكية والمبالغة، ثم عندما عاد إلى الأسلوب الكلاسيكي. كل ما في الأمر أن غوته قام بقطيعة مع الرومانتيكية، ولم يحاول بعد رحلته إلى إيطاليا، أن يجمع بين الرومانتيكية والكلاسيكية. أما فرجيل فقد جمع بين الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب الرومانتيكي، وإن كانت الغلبة دائماً للثاني في هذه الملحمة.

انتشار الإنياذة

فقد اعتبرت الكنيسة الغربية أن الأدب اليوناني هو أدب وثني، بشعره ومسرحه وفنه. ولكنها لم تضع فرجيل في هذا المستوى، بل أطلقت عليه اسم أصله إلى أن فرجيل في ديوانه "الرعويات" (الرعوية الرابعة) يبشر بطفل سيولد ويجلب السلم والوداعة للعالم.

لكن من الظلم القول إن سبب سيرورة الإنياذة يرجع إلى هذه الناحية فقط، فقد كان الرجل تلميذاً للإغريق، وبخاصة لثلاثة منهم بصورة واضحة وهم هوميروس وهسيود ولوكريتيوس، حتى أن بعضهم يتهمه بأنه لم يبدع من عنده شيئاً يعتد به، وإنما هيأت له الظروف إمبراطوراً (هو أوغسطوس) رعاه، ورعويته الرابعة جعلت المتدينين المسيحيين يرفعونه إلى مصاف الأنبياء،

> **عرفت الإنياذة انتشاراً كبيراً في الفترة المسيحية، أي الفترة التي تسمى العصور الوسطى وفي هذه العصور ذاتها تراجعت قليلاً ملحمتا الإلياذة والأوديسة**

فهو عندهم "الوثني النبيل" و"النبي الوثني" و"الرجل الذي بشّر بالمسيح من خارج الكتاب"... إلى آخر هذه الألقاب التي أسهمت في انتشار الإنياذة إلى مدى بعيد.

هذا فيما يخص المسيحية. أما فيما يخص الرومان فقد جاء من خصوصية فرجيل نفسه. وما يخص فرجيل في "الإنياذة" محدود، يكاد ينحصر في الأخلاقيات، ووضع جغرافية للجحيم، أو العالم السفلي، وإحياء بعض آلهة الرومان القدامى (بعد أن التهمت الآلهة اليونانية معظم أولئك الآلهة) وتأصيل التاريخ الروماني والعودة به إلى الأصل الشريف... إلى طروادة. ولكن هذه الخصوصية كانت أيضاً تهم العالم الروماني قبل المسيحية، فليس قليلاً أن يجد الروماني لعرقه أصلاً مجيداً، ولذلك نرجع أن "الإنياذة" لم تنتظر المسيحية حتى تنتشر، بل إن المسيحية عثرت على ضالتها فيها؛ لأنها كانت منتشرة أصلاً في العالم الروماني الفسيح. وقد عارضت المسيحية كل ما جاء به الرومان تقريباً، إلا أنهم عاملوا فرجيل معاملة خاصة.

ظلت الإنياذة متفوقة في انتشارها على الإلياذة والأوديسة في العالم الروماني المسيحي، بعد تطويب فرجيل قديساً وثنياً، إلى جانب الرعويات، حتى أن كثيراً من المسيحيين كانوا يحفظون الرعوية الرابعة عن ظهر قلب ليعززوا النبوءات "غير الكتابية" عن مولد المسيح. ولكن بعد عصور الظلام عادت ملحمتا هوميروس إلى الظهور والانتشار من جديد، بعد أن تخلصت الذائقة الأدبية من التأثير الديني. ولا تزال تحظى بشهرة عالمية وتترجم في كل عام تقريباً ترجمات جديدة. ومن الترجمات المرموقة تلك التي حررها الشاعر الإنكليزي جون درايدن، باذلاً كل طاقته الشعرية لنقلها بلغة مستساغة، بسيطة من جهة ومعبّرة من جهة أخرى.

نقلت الإنياذة إلى معظم لغات العالم. وتعتبر ترجمة الشاعر الإنكليزي جون درايدن من أهم الترجمات المعتمدة، إلا أنه لم يلتزم بترقيم الأبيات كما وردت عند فرجيل، بل تصرف بحسب إملاء الضرورة، فكان يتوسع في المعنى الغامض حتى يتضح، فيجعل البيت في بيتين أحياناً دون أن يؤثر ذلك على المضمون، بل بالعكس، فإنه كان يزيد المعنى وضوحاً. وكانت ضرورة القافية أحياناً تجعله يلجأ إلى التوسع في المعنى، إلا أنه سعى جاهداً أن يأتينا بإيقاعات فرجيل ذاتها، من غير أي إخلال بالمضمون أو حتى بالأفكار الفرعية الدقيقة.

د. رضا بن حميد

الخطاب النقدي وأسئلة النص

تطوّرت الدراسات النقديّة الحديثة فخرجت بالخطاب الأدبيّ من النزعة التاريخيّة والانطباعيّة لتفتح آفاقاً جديدة أمام قراءة النصوص، قراءة اتّجهت إلى الاهتمام بالظاهرة الأدبيّة مستفيدة من اللسانيات والعلوم الإنسانيّة، ولاسيما علم النفس والاجتماع والمنطق والانطروبولوجيا ونحوها من مكتسبات المعرفة الحديثة.

المقدّمة

واعتمدت هذه المناهج مداخل مختلفة لتحليل النّص والوقوف على خصائصه وعناصره المميّزة، وتنامى الاختلاف بينها رغم توقها جميعاً إلى الاتّصاف بصفة العلميّة، ولعلّ اختلافها هذا يعود إلى ما يطرحه النّص الأدبي الذي حظي باهتمام مخصوص من أسئلة ملحّة حول مصدره ولغته ودلالته.

وفي هذا الإطار تتنزّل تجربة يمنى العيد النقديّة التي شكّلت ملمحاً بارزاً في صيرورة الخطاب النقدي العربي الحديث وحقّقت تراكماً كميّاً ومعرفياً على امتداد سنوات طويلة بفضل محاولاتها المضنية لقراءة النصوص بحسّ إشكالي والوقوف على دواخلها، وبلغت درجة من النضج والقوام تسمح بدراستها. ومن موقع البحث والمساءلة حرصنا على أن نقيم حواراً نقدياً مع هذه التجربة، ونعرّف بخصوصيّتها ومنطلقاتها وأسسها المعرفيّة وآليات اشتغالها، ونقف على التحوّل الذي شهدته من مرحلة نظرت فيها إلى الأدب بصفته انعكاساً للبنى الاجتماعيّة إلى مرحلة اقترنت بإفادتها من المناهج البنيويّة. ولعلّنا نثير بذلك عدداً من الإشكاليات الموصولة بالمنهج وأفق القراءة وأسئلة النصوص الأدبيّة حتّى نسهم في تعميق الكتابة النقديّة في فترة تقلّص فيها نقد النقد وأطبق الصمت على عدد كبير من الأعمال النقديّة الجادّة بخلاف ما كان عليه الأمر سابقاً، ولاسيما الخصومات الأدبيّة، ويمكن أن نذكر من بينها المعركة التي جدّت بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة وطه حسين والعقّاد من جهة ثانية.

وإذا كان الخطاب النقدي استنطاقاً للنصوص الأدبيّة بأجناسها ولغاتها وأبنيتها الفنيّة والجماليّة فإنّ تحليل الخطاب النقدي

خطاب يشتغل على خطاب، وقول على قول وتواصل عسير بين صنفين من التعبير. فإذا القراءة عمليّة صعبة ورحلة شاقة بين الكلم فيها مَا في الكتابة من عنت وتوتّر، وقديماً قال التوحيدي: "إنّ الكلام على الكلام صعب.. لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون الحسّ ممكن، وفضاء هذا متّسع، والمجال فيه مختلف. فأمّا الكلام على الكلام فإنّه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه"، واللّفظ ههنا مأتى الصعوبة ومنشؤها، صعوبة في تتّبع منطلقات النّص النقدي وخلفياته، وصعوبة في البحث عن مجموع العلاقات التي ينسجها الخطاب النقدي مع النصّ الإبداعي، واكتناه مجمل قيم النصّ الفنيّة وإشاراته القريبة والبعيدة بوصفها طاقة لتوليد المدلولات.

النقد الإيديولوجي أو النّص الرومنطيقيّ بين الفنّي والاجتماعي

اتّجهت يمنى العيد في هذه المرحلة إلى قراءة النصوص الأدبيّة استناداً إلى النقد الإيديولوجي الذي تبنّته وعرّفت بأهمّ خصائصه ومقوّماته القائمة أساساً على وصل الأدبي بالاجتماعيّ وبأشكال الوعي كما ظهر في مؤلفيها ممارسات في النقد الأدبي والدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرومنطيقيّ في لبنان، وقد رأينا أن نقف على الكتاب الثاني للترابط القائم بين عناصره ولتعبيره عن مرحلة مخصوصة من أدبنا العربي الحديث موصولة بالتيّار الرومنطيقي الذي نشأ مقترناً بأهمّ الأحداث السياسيّة والاجتماعيّة وعبّر عن الرغبة الملحّة في التجاوز وتأسيس رؤية جديدة للأدب والإبداع عموماً تستجيب لمتطلبات المرحلة التاريخيّة.

وقد عملت يمنى العيد في هذا المؤلَّف على تجاوز الدراسات السابقة القائمة على التأريخ للظاهرة الرومنطيقيّة أو الاهتمام الجزئي بعلم من أعلامها، ونحت منحى تأليفيّاً مبرزة تجليّات هذا التيّار والتخصيصات التي تميّزه وترسم هويّته وخصوصيّة قوله.

ولأنّ الظاهرة الأدبيّة . في نظر يمنى العيد . ظاهرة اجتماعيّة لا يمكن أن تفهم بمعزل عن المرجع والعلاقات التي تنشأ بين الناس، فقد ألحّت على إبراز قيمة الظروف الاجتماعيّة وتأثيرها في إنتاج الرومنطيقيين، وهو ما يتبدّى جليّاً في الفصلين الأوّل والثاني اللذين وقفت فيهما على أثر التحوّلات الاجتماعيّة والشروط التاريخيّة التي أسهمت في ولادة النصّ الذي نما مقترناً بصيرورة الوعي ونشوء علاقات اقتصاديّة جديدة بفعل انتقال المجتمع اللبناني من الحضور العثماني إلى مرحلة الانتداب الفرنسي، فكانت الدعوة ملحّة إلى رفض مفاهيم الاستبداد والمظالم الاجتماعيّة، ونقد أوضاع المرأة والمناداة بتحريرها وتخليص المجتمع من روح الكسل والسلبيّة، ومن العادات القديمة والقيم المتدهورة التي وقفت حاجزاً دون تطلّعات الإنسان إلى تغيير أوضاعه وأوضاع مجتمعه، بل إنّ هذه العادات كانت . في نظر الناقدة . أداة في يد السلطة تستخدمها للإبقاء على نفوذها وسحب البساط من تحت أقدام القوى الداعيّة إلى الحريّة الفرديّة والجماعيّة. وتقترن هذه العادات بالجهل الذي أعمى بصيرة الناس وجعلهم مستكينين، عاجزين عن تغيير سبل حياتهم، متشبّثين بالقديم، رافضين الجديد.

وفي مواجهة منطق العجز والإحباط دعا الرومنطيقيون إلى حياة جديدة. وكان جبران خليل جبران وإلياس أبو شبكة علامة بارزة في هذا الاتّجاه الساعي إلى النهوض بالمرأة والمجتمعات

الحديثة في إطار ما وسمته الناقدة بمرحلة الرفض. بيد أنّ هذه المرحلة المقترنة بالثورة والتعلّق بالجديد وبالقيم المستنيرة التي جاء بها الغرب وحضارة عصر الأنوار لم تعمّر طويلاً، إذ انتقل الأدب الرومنطيقيّ إلى مرحلة العجز التي جاءت موصولة بانكسارات الرومنطيقيين وخيباتهم المتتاليّة. ورأت يمنى العيد أنّ هنالك سببين لهذا العجز: أوّلهما موصول بالبنى المجتمعيّة والشروط التاريخيّة التي لم تكن مهيّأة لقبول هذا اللون من الأدب. وثانيهما يرجع بالأساس إلى عجز "الرومنطقيين عن رؤية التناقضات الاجتماعيّة في وضعها المعقّد" بحكم تنامي بنية "الفكر المثالي" التي تدفع بالأديب الرومنطيقي إلى البحث عن الحلول خارج العلاقات الاجتماعيّة، حتّى لكأنّ القدر أو الدهر هو المسؤول عن الوضع المأسوي الذي يعيشه المجتمع. وقطعاً فإنّ هذه الرؤية تلغي . ولو بطريقة ضمنيّة . دور الإنسان في تغيير أوضاعه وتحويل العالم وتقود الرومنطيقيّ إلى ضروب من العدميّة تجد أساساً لها في فكر يبدو غير قادر على وصل الظواهر بعضها ببعض والبحث عن الأسباب العميقة التي تقف وراء ذلك، فيتنامى اليأس وينتهي الرومنطيقي إلى التهجّم على الشعب الميّت يحمّله المسؤوليّة ويحفر له القبور كما هو الشأن بالنسبة إلى جبران خليل جبران الذي حمل لواء الدفاع عن الإنسان طويلاً وانتهى خائباً مكسورَ الجناحين. وكأنّ خيبته تلك كانت قادحاً لفعل الإبداع ومنبعاً لثراء التجربة الفنيّة.

غير أنّ تنزيل الأدب الرومنطيقي في إطار مرحلتين متتاليتين هما الرفض والعجز يحتاج . في تقديرنا . إلى مراجعة، لأنّ مثل هذا التقسيم من المفروض أن يكون مستنداً إلى مقياس زمني وتصنيف للنصوص وهو ما لا يستجيب له المدوّنة التي تتنزّل في إطار بنية الرفض والعجز، وهذه البنية هي التي حكمت نصوص الرومنطقيين وحدّدت وضعهم الإشكالي وجعلت أعمالهم متوتّرة بين الإمكان والاستحالة، بين الموجود والمنشود، بين التمرّد والخضوع، بل هي "سلسلة متلاحقة من الأزمات يفصل بينهما انفراج مؤقت". ثمّ إنّ إلحاح الناقدة على العوامل الاجتماعيّة من شأنه أن يغيّب الأسس الفلسفيّة للرؤية الرومنطيقيّة، رؤية قوامها الذات البشريّة المفردة، وهو ما يتراءى إلى ذلك أنّ البنى الاجتماعيّة وإن مارست تأثيرها في النّص الأدبي وتركت بصماتها بيّنة فإنّها لا يمكن أن تفسّر بمفردها فعل الإبداع، ذلك أنّ هنالك أشكالاً أخرى يمكن أن تؤثّر بدورها في علاقات الأفراد وأوجه نشاطهم وتعابيرهم الفنيّة كالبنى الثقافيّة والسياسيّة والحقوقيّة والنفسيّة ونحوها من مختلف سمات التفرّد والظروف الخاصة بالمبدع.

ثمّ إنّ النقد الإيديولوجي الذي تستند إليه يمنى العيد في مواضع مختلفة من مؤلّفها يغيّب أسئلة النصوص ويجعلها مرتبطة بزاوية نظر واحدة على حين أنّ النصّ يبدو متعدّد المستويات والأبعاد، بالإضافة إلى كونه يقودها إلى الإسقاط من خلال استعمالها لعديد من المفاهيم الفكريّة والسياسيّة وتسليطها على نصوص الرومنطيقيين مثل "السيطرة الإمبرياليّة" و"التناقضات الإقطاعيّة" و"الرأسماليّة التبعيّة" و"العلاقات الكولونياليّة"، هذا المفهوم الذي استقته الناقدة من مؤلف مهدي عامل مقدّمات نظريّة دون أن تبرز حقيقته أو تعود إلى القواميس والكتب المتخصّصة لتوضيح مثل هذه المصطلحات.

وهي كذلك لم تنج من ظاهرة الإسقاط في مؤلفاتها الأخرى كما هو الشأن في كتابها الموسوم بِ: ممارسات في النقد الأدبي، وذلك من خلال اعتبارها المنظور العلميَّ المنظورَ الوحيدَ،

إنّ النقد الإيديولوجي الذي تستند إليه يمنى العيد في مواضع مختلفة من مؤلّفها يغيّب أسئلة النصوص ويجعلها مرتبطة بزاوية نظر واحدة

مهملةً كلّ زاوية نظر أخرى، أو من خلال تشبّثها بمنطلقات النقد الإيديولوجي القائمة على ضرورة إيلاء "إيديولوجيّة الأدب الطبقيّة" المنزل الأساسيّة في كلّ عمل أدبي، ونجد صدى لهذا التشبّث بالإيديولوجي على مستوى المعجم والألفاظ المستعملة مثل "الطبقيّة" و"الأدب التقدّمي"، و"أدب الطبقة المسيطرة" و"الحركة النضاليّة" ونحوها من الكلمات والعبارات الدّالة على مواقف الناقدة وخلفيّتها النظريّة التي أسّست عليها دراستها للإنتاج الأدبي لمارون عبود وإلياس أبي شبكة وغسّان كنفاني.

ولعلّ عامل الإسقاط الإيديولوجي في كتابها الدلالة الاجتماعيّة قد دفعها إلى الإسهاب في تحليل الخلفيّة المعرفيّة لأعلام الأدب الرومنطيقيّ وتأكيدها أهميّة الوعي الاجتماعي في علاقته بالوجود المجتمعيّ وسائر مجالات الحياة وأشكالها الروحيّة مبرزة تبعيّة هذا الوعي للوجود المجتمعي، مؤكّدة أشكال التفاعل بين هذين المستويين والنّص الأدبي الذي مهما بهتت في دواخله بصمات الواقع يظلّ على صلة به. فإذا النص إنتاج وإعادة للواقع إذ لا وجود لأدب مستقلّ بذاته معزول عن ظروفه تشكّله: ["إنّ المستوى اللّغوي مشروط بمستوى الوعي"، "إنّ الوعي في جميع الحالات هو وعي محدّد بموقع اجتماعي"، "إنّ أهميّة الحركات الأدبيّة تبرز في ضوء علاقة الوعي بالواقع من جهة، وبأداة تجسّده من جهة ثانية"، "الوعي في صيرورته أدباً يريد أن يقول الواقع"...]، ولعلّ تمسّكها بالخلفيّة النظريّة جعلها تنتقي الشواهد التي تكون في خدمة تصوّراتها دون أن تنظر إليها في إطار القصائد ووحدتها العضويّة، فضلاً عن كون بعض هذه الشواهد التي تنقل الواقع الاجتماعي تبدو محدودة الخلق ينعدم فيها جانب الإبداعيّة، ذلك أنّ الخطاب الشعري كلّما انحرف عن الواقع واتّجه إلى الرمز كان أكثر تعبيراً وأعمق دلالة. وجوهر الإشكال في تقديرنا يمكن في العلاقة التي تنهض بين الأشياء والكلمات، فإذا كان الخطاب العادي محدّد الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة فإنّ الخطاب الشعري فعل كلامي ينهض بفضل الإيحاء وطاقات اللّغة التعبيريّة ويتّجه إلى الانزياح عن المألوف والصيغ التركيبيّة والفنيّة والدلاليّة المتعارف عليها.

بيد أنّ الناقدة وإن اتّجهت إلى وصل أدب الرومنطيقيين بالأبنيّة الفكريّة والاجتماعيّة فهي ترى أنّ العلاقة بين الفنيّ والاجتماعيّ ليست موسومة بالجمود أو الثبات أو الانعكاس الآلي، بل هي قائمة على لون من التأثير المتبادل، فللأدب حضوره، وصوته المتميّز، وخصوصيّة قوله. وليس الأدب مضموناً فقط، وإنّما هو أيضاً ألوان من الصياغة الفنيّة وأجناس من الوسائط التعبيريّة التي تنضح فتنة ونضارة، فتثري المضمون وتنمي مقوّماته، وتقدّم موقفاً جديداً من الحياة كما بدا في محاولات التجديد التي وسمت نصوص الرومنطيقيين. وفي هذا الإطار وقفت يمنى العيد على التغيّرات التي مسّت بنية القصيدة والمناحي الفنيّة فيها وقد تمردّت على التصوّر التقليدي القائم على الاتّباعيّة ومجاراة القدماء في صورهم ومعاجمهم وأخيلتهم. والرومنطيقيون بهذا الصنيع . حسب الناقدة . إنّما يهدفون إلى وصل اللّغة بالحياة حتّى تستجيب للعصر وأعقد مشكلاته كما بيّن ذلك ميخائيل نعيمة في تحديده لمفهوم الأدب وخصائصه استناداً إلى رؤية الرابطة القلميّة: "إنّ الأدب الذي نعتبره هو الأدب الذي يستمدّ غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها، والأديب الذي نكرمه هو الأديب الذي خُصّ برقّة الحسّ، ورقّة

الفكر، وبعد النّظر في تموّجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان عمّا تحدثه الحياة في نفسه من التأثير".

ومن ثمّة فإنّ الرومنطيقيّة قد سعت إلى تخطّي المضامين القديمة، ووصل النّصّ بالواقع ومحاولة النهوض به. فإذا الأشكال الجديدة على صلة بالرؤية المتجدّدة للعالم والإنسان. وفي هذا الإطار تتنزّل محاولات التجديد كما تراها يمنى العيد، وتتّخذ توجّهات ثلاثة. ولعلّ من أهمّ مظاهر التطّلع إلى الجديد في هذه المناحي المختلفة محاولة تجاوز قيود القافية والوزن كما تبدّى في "الشعر المنثور"، ويعدّ أمين الريحاني أوّل من كتب فيه، إلاّ أنّ محاولته تلك ظلت مختلفة عن الشعر الانفليزي والأمريكي الذي اتّخذ هذا الشكل، إذ تتّسم "القصيدة ـ اللوحة عند الرّيحاني بطابع تركيبي مفكّك، وتحمل موروثاً من القصيدة الكلاسيكيّة لم تتمكّن من استخدامه في عمليّة إنتاج قصيدة شعريّة جديدة البنية". ومن مظاهر التجديد أيضاً لدى أصحاب المنحيين الثاني والثالث ـ في تصنيف الناقدة ـ محاولة التحرّر من انتظام البحور والشروط الموصولة بالبيت والقافيّة كما يتراءى لدى خليل مطران في تكريره للتفعيلة الواحدة. أضف إلى ذلك ما أصاب القافية من تغيّرات وتنوّع يتراءى بالخصوص لدى إلياس أبي شبكة في قصيدة "غلواء" وميخائيل نعيمة في "النهر المتجمّد" وإيليا أبو ماضي في "الطلاسم"، أو ما مسّ البحور من تغيّرات برزت في بعض قصائد نعيمة، أو ما تبدّى من تجديد في أوزان الموشّح كما ظهر في نصّ "خلّياني" لرشيد أيوب.

غير أنّ هذه المحاولات المتطلّعة إلى المغايرة والاختلاف لم تستطع في نظر يمنى العيد أن تخرج بالقصيدة عن "المسكن" الشعري القديم، بل إنّ ألواناً منها قد عرفها الخطاب الشعري منذ القديم. ولعلّ قيمة هذه التجارب لا تكمن في التطلّع إلى التغيير فحسب، وإنما أيضاً في تميّزها ورسم هويّتها المخصصة بما أنّها قصيدة رومنطيقيّة لها تنظيمها النابع من صميم تجربتها، وفي إطار العلاقات التي تنسجها مكوّنات النصّ المختلفة في ما بينها، وتفضي إلى لون مخصوص من الصياغة التي هي "ليست وصفاً للألفاظ ولا تركيباً شكلياً لها، بل هي عمليّة بناء ترتبط فيها الألفاظ بعلاقات عضويّة". والملاحظ أنّ الاهتمام بالدلالة الاجتماعيّة والأبعاد الفكريّة للنصّ لم يثن الناقدة عن تتبّع خصائص التشكيل اللّغوي ومقوّمات الصورة الشعريّة التي تعدّ مبحثاً متشعبّاً لكثرة المراجع المتعلّقة به واتساع القول فيه إلى حدّ التعارض أحياناً.

وتختزل الناقدة الصورة في التشبيه والاستعارة محاولة البحث في العلاقات الظاهرة أو المخفيّة بين أطرافها. وتظهر الصورة موصولة بالمناخ الذي يلفّ القصيدة ويضفي عليها طابعاً مميّزاً وبالحالة النفسيّة التي يمرّ بها الشاعر، فحالة الحزن في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة على سبيل المثال ولّدت ضروباً من التداعيات في تصوير ليلة ليست ككلّ الليالي، ووصلها بالهموم التي تبدو نتاجاً للوجود الخارجي المظلم الذي يلفّ الشاعر. وفي هذا السياق تتشكّل الصورة وتنمو متنقلة من اللون (الظلمة) إلى الحركة (هابطة) التي تكتسي بعداً مكانيّاً وتغدو علامة دالة على الداخل، وتمرّ إلى تصوير الحمل الذي تشهده المرأة، فإذا بنا أمام ولادة يسبقها الانتظار، انتظار لا يقترن بالفرح كما هو مألوف في العادة، بل بالحزن الذي يستبدّ بشعاب النفس، ويجيء مقترناً بالموت والبكاء أو بالوعي الحزين بوصفه صورة للكآبة والحزن الذي يحملنا إلى أوديّة العذاب، ويتكرّر في النّصّ على نحو لافت فيكتسب بذلك

خصيصته الرومنطيقيّة التي تظهر من خلال جدل الصورة وبناء النصّ، بناء يتّخذ من الحركة الدائريّة علامة دالة على نموّ القول في القصيدة.

ولعلّ هذه الإطلالة على الجوانب الفنيّة ومظاهر الأدبيّة كانت بمثابة المؤشّر على التحوّل الذي شهدته تجربة يمنى العيد في الكتابة من النقد الإيديولوجي إلى الإفادة من اللسانيات بوصفها علماً يعنى بدراسة اللّغة ويهتمّ بنظام العلامات، والانفتاح على البنيويات التي تشتغل على النّص وتسهم في تعميق أسئلته الفنيّة والنظر إلى مجموع العلاقات التي تنسجها مكوّناته وعناصره الداخليّة في ما بينها.

البنيويّة: الإمكانات والحدود

اهتمّت يمنى العيد في هذه المرحلة بالنّصّ ومكوّناته الفنيّة والبنائيّة اهتماماً لافتاً، وهي بهذا تحاول أن تسهم في إنتاج خطاب نقدي ينظر إلى النّصّ من موقع جديد. وفي هذا الإطار تتنزّل قضيّة معرفة النّص كما ينبئ بذلك عنوان مؤلفها في معرفة النّصّ، إذ غدت المعرفة هاجساً أساسياً يسم عمل الناقدة وينطلق من محاولة الإجابة عن السؤال التالي "كيف نعرف نصّنا الأدبي، أو كيف نرى إلى دواخله". والمعرفة . حسب يمنى العيد . قراءة منتجة للنصوص وإضاءة لقوانينها الداخليّة وبحث في نظام اشتغالها، واستنطاق لمادة تشكّلها، أو لنقل أنّ المعرفة هي ضرب من النشاط الفكري يجعل الأدب موضوعاً له، ويذهب في اتّجاه الكشف عن العلاقات الداخليّة ومظاهر الأدبيّة في النّصّ دون عزله عن سياقه.

اهتمّت يمنى العيد في هذه المرحلة بالنّصّ ومكوّناته الفنيّة والبنائيّة اهتماماً لافتاً، وهي بهذا تحاول أن تسهم في إنتاج خطاب نقدي ينظر إلى النّصّ من موقع جديد.

وفي محاولتها الإنصات إلى أسئلة النصّ تستند في مرحلة أولى إلى المنهج البنيوي الذي حقّق فتوحات في الأدب، وتجاوز النقد الأدبي والدراسات اللسانيّة ليقترن بمباحث مختلفة كالتحليل النفسي والفلسفة والأنطروبولوجيا ونحوها من العلوم ورغم "طابعه السريع والعام فقد أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطق..".

ولأنّ البنيويّة لا تقول بالأشياء في حدّ ذاتها، بل بالعلاقات القائمة في ما بينها اتّجهت . أي البنيويّة . إلى دراسة قوانين النصّ والصلات الظاهرة أو المخفيّة بين عناصره وأعادت إلى الخطاب حضوره وسلطته. وتأسيساً على هذا التصوّر تنظر يمنى العيد إلى النّصّ فتفيد من إمكانات البنيويّة وتختبر أدواتها وطرائقها في التحليل التي تتّجه إلى دراسة البنى العميقة، فإذا بنا أمام رؤية جديدة تعيد للخطاب الأدبي سلطته، سلطة غيبتها المقاربات التاريخيّة والانطباعيّة، وتضع الظاهرة الأدبيّة موضع اهتمام مخصوص، وتعمل على إنتاج علم محدّد أساسه العناية بالبنية، وبما تنفرد به الظاهرة الفنيّة من قوانين وآليات تشتغل وفقها النصوص، وبذلك جعل البنيويّة من النّصّ منطلقاً لها وغاية في آن، مستلهمة عدداً من المفاهيم من اللسانيات أو الانطروبولوجيا، ولعلّ من أهمّ هذه المفاهيم التي توقّفت عندها يمنى العيد مفهوم النسق الموصول بالعلاقات القائمة بين عناصر البنية وانتظامها في حركة، ومفهوم "التزامن" أو ما اصطلح عليه بالآنية (synchronique) التي تعنى بالإنتاج الأدبي في عصر معيّن أو حقبة محدّدة، ومفهوم "التعاقب" (الزمانيّة) (Diachronique)، ويبدو موصولاً بالتغيّرات التي تمرّ بها البنية نفسها أو الطرائق الأدبيّة. ويرجع هذان المصطلحان إلى دي سوسير

(De Sausser) الذي فصل بينهما مهتمّاً بالخصوص بالمستوى الآني وما يتّصل به من نظام وضعيّ للغة وقد أفاد بروب (Propp) من الدراسة الآنية في تحليله للقوانين الداخليّة التي تنهض عليها بنية الدراسة. أمّا المفهوم الثالث الذي اعتنت به الناقدة في إطار دراستها للمصطلح فهو الطابع اللاوعي للظواهر الآليّة للّغة، هذا الطابع الذي جاء موصولاً باهتمام كلود لفي ستروس (Cl. Levi-Strauss) بدلالات اللّغة التي يعي الإنسان بعضها ولا يعي بعضها الآخر.

غير أنّ المناهج البنيويّة وإن أثبتت مقدرتها على دراسة الخطاب وتبيّن صناعة التركيب وانتظام العناصر والعلاقات داخل النصوص فهي عزلت العلامة اللّغويّة عن مرجعها الاجتماعيّ والثقافي، وتعاملت مع البنى اللّغويّة تعاملاً سكونياً، بل هي كثيراً ما وقعت أسيرة الظواهر الشكليّة، وكانت تختزل النّصّ في مجموعة من المعادلات اللّغويّة والأرقام والإحصاءات والرسوم وتتعامل معه بوصفه كياناً مستقلاً بذاته، معزولاً عن العالم الخارجي لا أثر فيه للحياة، ولا نبض للقيم المجتمعيّة ولا علاقة له بالوعي والظروف الموضوعيّة التي كثيراً ما توجّه فعل الإبداع وتترك فيه بصماتها التي لا تغيب مهما تقلّص حضور الواقع فيه أو ذهب في اتّجاه التّخفّي. لذلك تتّجه يمنى العيد إلى وصل البنية اللّغويّة بالبنية الاجتماعيّة والأنساق المعرفيّة الفاعلة في الخطاب في إطار جدل الداخل والخارج فإذا القراءة دخول في النّصّ قصد اكتشاف مكوّناته ومجاهله واستقراء قوانينه الداخليّة، ولكنّها أيضاً وفي ذات الوقت فعل اتّصال بالخارج لوصل العلامة بالعلامة والوقوف على صوت المجتمع، ذلك أنّ النّصّ "ليس داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه، "الخارج" هو حضور في النّصّ ينهض به عالماً مستقلاً، عالماً يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيّاً متميّزاً ببنيته، بما هو نسق هذه البنية، هيأتها ونظامها. وعليها فإنّ النظر في العلاقات الداخليّة في النّصّ ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتمّ فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما أسمه "الخارج" في النّصّ، بل إنّ النظر في هذه العلاقات الداخليّة هو أيضاً وفي الوقت نفسه النّظر في حضور "الخارج" في هذه العلاقات في النّصّ". والحقّ أنّ مثل هذا القول يستلهم أحد مقوّمات المنهج البنيوي التكويني (structuralisme génétique) للوسيان غولدمان (L. Goldman) الذي يرى أنّ تحليل البنية الداخليّة ويطلق عليها مرحلة الفهم (phase de comprehension). أمّا المرحلة الثانية فيصل فيها الدارس البنية الدّالة بالواقع الثقافي والبنى الاجتماعيّة المتصارعة، وقد وسم غولدمان هذه المرحلة بمرحلة التفسير (phase d'explication).

وبالإضافة إلى ذلك فهي تفيد من أعمال ميخائيل باختين (M. Bakhtine) وهو ما يتجلّى في أكثر من سياق وبطريقة صريحة حيناً عند حديثها عن "واقعيّة البنية الفنيّة"، أو بطريقة ضمنيّة عند اهتمامها بالمقاربة الإيديولوجيّة والنظر إلى اللّغة لا بوصفها تركيباً "قواعدياً" أو معجمياً يسهم في بناء النّصّ، بل بوصفها تعبيراً وصياغة موسومة بالتناقض والصراع الموصول بأبنية النّصّ ومكوّناته الداخليّة. فإذا الإيديولوجيا تسكن اللّغة التي تصبح "نظام علاقات" تفصح عن البنى المجتمعيّة، ويغدو الكلام ظاهرة اجتماعيّة حيث تستمدّ الكلمة قوّتها وبهاءها من واقعها ومشاركتها المجتمع في ديناميته وتعبيرها عن الوعي المتجدّد. ولأنّ الكلمة تقترن بكلّ فعل إيديولوجيّ فإنّ دراسة العلامة اللّغويّة تحملنا إلى تحليل العلاقات الاجتماعيّة والبنى الفكريّة

دون السقوط في الرؤية الآليّة للعلاقة بين البنية الاجتماعيّة والأبنيّة الفنيّة أو اللجوء إلى منطق السببيّة. وعلى أساس علاقة اللّغة بالواقع الاجتماعي يبني باختين آراءه حول الرواية التي تبقى شكلاً مفتوحاً على سائر اللّغات والخطابات والثقافات وتعدّدية الأصوات التي تبدو موصولة بالتعدّد اللّغوي والحواريّة (**Dialogisme**).
وتجيء هذه الآراء مبثوثة في خطاب يمنى العيد التي ترى أنّ نظريّة باختين فتحت أفاقاً جديدة أمام تحليل الرواية والوقوف على "البنية الفنيّة الواقعيّة" التي تجاوزت بفضل تعدد الأصوات البنية الأحاديّة، وانحرفت "في اتّجاه بنية فنية متحرّرة من الراوي ذي الصوت الواحد، أي باتّجاه بنية التشكيل "الديالوجي"، بنية الأصوات الصراعيّة، بنية البحث عن الشخصيّة غير الجاهزة، بنية خلق عالم فنيّ غير منسجم". وفي إطار اهتمام الناقدة بالرواية تثير علاقة الإيديولوجي بالفني والجمالي، فتظهر العناصر الفكريّة بطريقة متخفيّة من خلال الصراعات التي تنشأ داخل النّص وملفوظ الشخصيات وأفعالها وصفاتها وعلائقها ببقية الشخصيات أو بالعالم من حواليها.
وإذا كان الصراع في الحقل السياسي يتجلّى بطريقة واضحة فإنّه في الحقل الأدبي مرتبط بالشكل الفنّي و"بمفهوم جمالي لبنية النّصّ، بنية الانسجام والوحدة، أو بنية التناقض والصراع. في بنية الانسجام يغلب صوت الراوي الواحد، وفي بنية التناقض تتعدّد الأصوات بتعدّد مواقع السرد الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة، شخصيات تتحرّك بذاتها" في نسيج العلاقات السرديّة، وتتخلّص من سلطة الراوي التي يمارسها على القصّ والشخصيات التي يحكي عنها ويوهمنا بأنّها غير جاهزة.

ولنا أن نتساءل هل بمثل هذه السهولة يمكن أن نفرّق بين الرؤية الأحاديّة والرؤية الحواريّة، وهل يبدو كافياً أن نسم الأولى بالوحدة والانسجام حتّى نقف على الفروق ونصنع الحدود بين الرؤيتين؟ ثمّ أليست القصص الكلاسيكي التي تعتمد الرؤية الأحاديّة يمارس داخلها الراوي سلطته الواسعة يمكن أن تنبئ بدورها بظاهرة تعدّد الأصوات وتحيلنا على العلاقة القائمة بين الجمالي والاجتماعي من خلال أشكال مختلفة؟ وكان بإمكان الناقدة أن تذهب إلى أبعد من ذلك فتصل الحواريّة بتعدّد الخطابات وتداخل الأجناس والثقافات أي بمخزون الذاكرة التي ينهل منها الروائي وتقف بذلك على أشكال من المحاورة بين النصوص البعيدة والنصوص الروائيّة القريبة اعتماداً على مفهوم التناص الذي وضعته الباحثة البلغاريّة جوليا كرستيفا (**J. Kristeva**) استناداً إلى الإرث الباختيني وإلى المعارف الحديثة الموصولة بالسياق الثقافي.
بيد أن عمل الناقدة يظلّ محاولة جادة لإثارة علاقة المنهج بأسئلة النّصوص والوقوف على قضيّة المناهج بحسّ إشكالي، هذه المناهج التي مازالت تثير عدد القضايا والإشكاليات المرتبطة بأسسها وأصولها النظريّة ومجالات تطبيقها. وتبعاً لذلك فإنّ المنهج في نظرها "ليس قالباً جاهزاً في حرفيته وتفاصيله المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم يتطلّب مجرّد تثبيتها مقدرة شخصيّة وجهداً ثقافيّاً هاماً، كما أنّ ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرّد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التبلور والتميّز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعيّة الثقافيّة والاجتماعيّة التي تشكّل حقل ممارستها". وعلى خلاف بعض الدراسات التي تقوم على تغييب خطاب المنهج أو تجعله يشتغل ضمنيّاً فإنّ يمنى العيد حرصت على إعلان منهجها

وإبراز المفاتيح التي تتوسّل بها لإضاءة النصوص والكشف عن المنطق الذي يحكمها. والحقّ أنّ هذا الوعي بالمنهج وبالعوائق المعرفيّة التي من شأنها أن تعرقل الباحث في مجال الأدب، مجال تتقاطع فيه نصوص عدّة ومعارف مختلفة يضاعف من الإشكال ويجعل الناقد العربي المستفيد من المناهج في وضع قلق يمارس تحليل النصوص مصحوباً "بهمين:

- الهمّ الأول: يتحدّد في كون هذه المحاولات تنطلق من النّصّ العربي في خصوصيّته التي هي في جانب من جوانبها خصوصيّة اللّغة كقواعد وتركيب ومفردات معجميّة وفونولوجيّة..، والتي هي أيضاً خصوصيّة ما يحمله النّصّ أو ما يقوله في ارتباطه بواقع ثقافي . أدبي معيّن، له تاريخه وله مفاهيمه [...].

- الهمّ الثاني: يتحدد في كون هذه المحاولات التي يمارسها فكرنا النقدي باللّغة العربية هي محاولات لتملّك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحياناً وعلى وظيفتها أحياناً أخرى، أي أنّ هذه المناهج مازالت، بدورها، محاولات، رغم الخطوات الكبرى والهامة التي خطتها...".

ولتجاوز هذا الوضع الإشكالي تدعو يمنى العيد إلى الإسهام الفاعل في إنتاج المناهج، ومثل هذا الجهد يرتبط . ولا شكّ . بمجالات مختلفة بعضها يقترن باللسانيات، وبعضها الآخر على صلة بالأنطروبوجيا والعلوم الصحيحة ونحوها من المعارف التي يمكن أن تقدّم إضافة مخصوصة في هذا المجال.

إنّ تتبع تجربة يُمنى العيد يدعونا إلى مساءلة أعمالها برؤية نقديّة، كما يدعونا إلى إثارة جملة من القضايا التي تتّصل بالمنهج: كيف فهم النقد العربي الحديث هذه المناهج؟ وما مدى استيعابها لاسيّما أنّ هذه المناهج ما تزال بدورها في طور التشكّل والتجريب ممّا يجعلها تتطوّر باستمرار بحثاً عن موقع جديد تحاور من خلاله النّصوص؟

وإلى أيّ حدّ يمكن تطبيقُ هذه المناهج على النّص العربي لاسيّما أنّها نشأت في سياق ثقافي مخصوص وتنامت في مجتمعات تختلف عن مجتمعاتنا على صعيد الأطر المعرفيّة، وتعاملت مع نصوص تختلف عن نصوصنا حتّى على مستوى الأبنيّة اللّغويّة؟ هل تحملنا تجربة يُمنى العيد النقديّة على القول بضرورة التطلّع إلى منهج جديد في النقد العربي يتعامل مع المناهج الأجنبيّة بحسّ نقديّ، ويضع ظاهرة خصوصيّة النّص العربيّ تحت المجهر، مفيداً في الأثناء من مكتسبات التراث النقدي كما ذهب إلى ذلك عددٌ من الباحثين العرب الذين باتوا محكومين بهاجس البحث عن منهج جديد؟ هل ترانا نقول بهذا أم أنّنا في هذه المرحلة بالذات مازلنا في حاجة إلى تراكم معرفي وتشجيع للأقلام على تعريب النّصوص الأصول وطرح قضيّة المصطلح النقدي وإيلائها العناية التي تستحقّ لتجاوز وضع بات يشكو فوضى المصطلحات؟ ولعلنا بهذا نسهم في إغناء طرائق التحليل واكتساب الأدوات المفهوميّة وآليات البحث وتمتين صلتنا بالآخر مع التأكيد على عنصري الخصوصيّة والاختلافيّ حتّى لا يبقى الباحث العربي منشداً كليّاً إلى الآخر، منبهراً بصياغاته الآسرة. أضف إلى ذلك إلى أيّ حدّ يمكن أن نستأنس بهذا التوجّه النقدي كما صاغته يُمنى العيد، هذا التوجّه الذي يدعو إلى التعامل مع مناهج مختلفة في منطلقاتها وأصولها الابستيميّة وأطروحاتها مثل البنيويّة والدلاليّة والسيميائيات والمناهج الاجتماعيّة بمختلف حساسياتها؟

ثمّ لنا أن نتساءل أيضاً هل أنّ المنهج هو الذي يقودنا في الممارسة النّصيّة أم أنّ النّصوص كثيراً ما تحدّد المنهج وتحيل على استراتيجيّة القراءة بما تتضمّنه من علامات توجّه فعل التلقي؟ وحتّى نتجنّب الاطمئنان الزائف ونتخطّى طوق التسليم لنا أن نمضي أكثر في معرفة الواقع الذي خصّته يُمنى العيد بجلّ اهتمامها في كتاباتها النقديّة ويفضي بنا هذا إلى أن نطرح

السؤال مجدّداً: ما هو هذا الواقع؟ هل يمكن رصدُه والتقاطُه في وحدته أم في تعدّده واختلافه؟

هل هو جماع الأحداث التي يعيشها المبدع حسّاً ومعنى أم هو واقع لا يوجد إلاّ عبر المخيّلة وفعل الكلام؟ هل هو العينيّ، المرئي أم أنّ الواقع هو المجهول واللامرئي كما ذهبت إلى ذلك ناتالي ساروت (**N. Sarraute**). ثمّ هل الواقع معطىً ثابت يوجد خارج النّص أم الفعل الإبداعي واقع جديد يصنعه النصّ بوصفه فعلَ كلام ونحتَ مخيّلة تسعى إلى التحرّر من الضغوط؟

وحرصاً على تقصّي الجانب المفهومي لاحظنا من خلال تتبّع أعمال يمنى العيد مثلما ذهب إلى ذلك سامي سويدان أنّ الباحثة تستعمل مصطلحات مختلفة مثل "النّصّ الأدبي" و"الأثر الأدبي" و"القول الأدبي" للتدليل على معنى واحد، ممّا يولد ضرباً من اللبس والحال أنّ الاختلاف بين الأثر والنص قائم مثلما أوضح رولان بارت ونبّه إلى ضرورة التمييز بين المصطلحين، فإذا كان الأثر موضوعاً جاهزاً، كياناً من ورق يحتلّ مكاناً مّا بين الرفوف فإنّ النّص حقل منهجي لا وجود له إلاّ عبر الكلم أو لنقل إنّ "الأثر تحويه اليد والنّصّ يحويه الكلام". أضف إلى هذا أنّ الباحثة تفضّل استعمال القول الشعري وتخصّص قسماً من كتابها "في القول الشعري" لتوضيح اهتمامها بالقول بدل الخطاب لأنّ القول "نبرة، كتلة نطقيّة [...]، فاعليّة يمارسها متكلم يعيش في مكان اجتماعي وفي زمان تاريخي، وهو، ومن حيث هو كذلك، ذو طابع تناقضي، هذا الطابق هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعيّة بين الناس"، وفي استعمالها هذا تبقى متردّدة بين اللسانيات البنيويّة التي وضعها دو سوسير باعتبار أنّ القول معادلٌ للخطاب واللسانيات الاجتماعيّة.

وإذا كان القول يصحّ استعماله للدلالة على مرحلة كان فيها الشعر مقترناً بالإنشاد وشروط التلقّي السماعي فإنّ الخطاب الذي نرى ضرورة استعماله في هذا السياق يقترن بالملفوظ، ولكنّه أيضاً يَعَدُّ . حسب النظريّة السيميائيّة . جهازاً يحوي مجموعة من مستويات التراكب والتراتب منها ما هو سطحي، ومنها ما هو عميق.

كما يمكن للخطاب أن يُفيد حدثاً موجّهاً غير لساني مثل الطقوس والأشرطة السينمائيّة المرسومة واللوحات الزيتيّة بما أنّها دوال تخضع لنظم تركيبيّة. أضف إلى ذلك أنّ الخطاب الشعري الحديث لا يرتبط بالعلامة اللفظيّة فحسب، وإنّما أيضاً بالعلامة غير اللفظيّة، إذ يعتمد طرائق جديدة في التعبير وتنويعات طباعيّة وتيبوغرافيّة لم تألفها العين من قبلُ كما بدا في تجربة القصيدة البصريّة لدى محمّد بنيس التي اهتمّت بها الباحثة، وفيها يظهر التشكّل البصري المقترن بلعبة البياض والسواد والأشكال الخطيّة بوصفه بنية أساسيّة في الخطاب ودالاًّ ثرياً يوجّه فعل التلقّي.

ومن المصطلحات الأخرى التي نرى ضرورة الوقوف عندها مصطلح الأدبيّة الذي تستعمله الناقدة في معنى الشعريّة أو ما اصطلح عليه بالإنشائيّة، ولئن نحا مفهوم الأدبيّة في البدء منحى عملياً وأطلق على المنهج الذي يعنى بِ: "علم الأدب" فإنّه لم يعرف الرواج الذي خطى به مصطلح الإنشائيّة أو الشعريّة، بل إنّ الأدبيّة تحوّلت من مفهوم نظريّ إلى مفهوم لعلم الأدب موصول بالخصيصات الفنيّة والنوعيّة التي تجعل من النّصّ نصّاً. وقد تبدّى هذا الاهتمام بالأدبيّة في أعمال رومان ياكبسون (**R. Jacobson**)، كما تبدّى في قول إيخنباوم (**Eikhenbaum**):

"إنّ ما نختصّ به ليس الشكلانيّة بوصفها نظريّة جماليّة، ولا المنهجيّة باعتبارها نظاماً علمياً محدداً، وإنّما رغبتنا في خلق علم أدبيّ مستقلّ بذاته، أساسه الخصائص التي تنفرد بها المادة الأدبيّة. وهدفنا الوحيد هو وعي الظواهر المتّصلة بالفنّ الأدبي في ذاته وعياً نظريّاً وتاريخياً".

نظرية التناصية والنقد الجديد

(جوليا كريستيفا أنموذجاً)

مقدمة

برزت عدة نظريات جعلت النص الأدبي محور اهتمامها، وحقل عملها، ومن هاته النظريات التي كان لها الفضل في تخليص النص والدراسات الأدبية بصفة عامة من أسر النظرة الضيقة ومحدودية الأفق "نظرية التناصية"(أ)، التي شهدت تطوراً فمنذ نشوء التناص Intertextualitè بداية كمصطلح، وهو يتحرك بحرية وطلاقة، إذ قد يستخدمه اللساني، أو السيميائي أو الشعري، أو الدارس في مجال الدراسات المقارنة.

الكل يدعي أن هذا المفهوم الحديث يدخل في حقل تخصصه، بل إن من الدارسين العرب من يجرؤ على الجزم بأنه يمتلك جذوراً في النقد العربي القديم، ويستعرض لذلك قائمة من المصطلحات، سواء من الكتب العامة في النقد والبلاغة، أو كتب الطبقات والتراجم، أو كتب السرقات، أو حتى كتب إعجاز القرآن... الخ، وذلك ليحاول الاستدلال على صحة ما ذهب إليه.

غير أن ما يعنينا هنا بالتحديد، هو البحث في فكر الناقدة الغربية جوليا كريستيفا (1941) بوصفها قطباً بارزاً في هذا ال... في التغيرات أو التطورات التي حصلت لهذا المفهوم، ابتداء من ميلاده الرسمي على يدها، إلى أن وصل إلى مرتبة تعلن صراحة عن قيامه برحلة عسيرة، جعلت المطاف ينتهي به إلى الانزواء في إحدى الخانات الضيقة، والتي وجد فيها أنماطاً أخرى تنافسه وتقف له الند بالند(ب).

وعليه، فإننا سنقوم بدراسة دياكرونية Diachronique تاريخية، نستعرض فيها جهود هاته الناقدة التي اقترحت مصطلح (التناص)، من خلال بحثها عن "نظرية للنص"، مستعرضين فيها أركان هاته النظرية التي أحدثت ثورة في عالم الدراسات النصية، مع الوقوف عند كل مصطلح مشكل لها:

من التحليل العلاماتي (السيمانانليز sèmanalyse)(ج) إلى التناص:

كانت الانطلاقة الحقيقية لهذا المبحث على يد الناقدة والروائية الفرنسية ذات الأصول البلغارية والمتخصصة في النقد النصي Critique textuelle جوليا كريستيفا Julia DRISTEVA (1941)، التي نشرت أبحاثاً لها في مجلتي "كما هو Tel quell " و"نقد Critique" الفرنسيتين، بين سنتي (1966 . 1967)، حيث إنها عندما "استقرت بفرنسا عام 1966 بعد دراسات حول الصحافة، أخذت موقفاً من المجادلات التي حركت وسط منظري الأدب واللسانيات، واندمجت في المجموعة المنظمة حول مجلة كما هو، وتعاونت مع الرموز السائدة المتجادلة حول "النقد الجديد Nouvelle critique" كبارط Barthes وفيليب سولير Philippe SOLLER (الذي أصبح زوجها)، قامت كذلك بتقديم مؤلفات حول التحليل النصي كسميرطيقا، أبحاث من أجل تحليل علاماتي Pour une recherché sèmanalyse shmeivtikh (1969)، نص الرواية Le texte du roman (1970)، ثورة اللغة الشعرية La revolution du langage poètique (1974)، عبور العلامات La traversèe de signes (1975)، لتطور وتنظر للتحليل النفساني النصي"(1).

هذا التصور الكريستيفي حقق "التوليف بين عدة تأثيرات التي منها الفرويدية، البنيوية Stucturalisme، والفلسفة التفكيكية Dèconstruction لدريدا Derrida التي مثلت مضرباً لتحديد شعرية نصية Poètique textuelle شهدت ميلاد التحليل العلاماتي، الذي يتخذ له مكاناً على تخوم السيمياء Sèmiotique والتحليل النفساني"(2) الذي يتدخل ليمنحها "مفهمة قادرة على الإمساك بالإمكانية المجازية داخل اللسان، وذلك عبر التعبير المجازي"(3).

وقد ارتبط المفهوم السابق (أي السيماناليز عند ج. كريستيفا ببحوثها التنظيرية في السيميائية السوسرية وعن ضرورة إيجاد علم النص "أكبر من أن يكون مجرد (سيميولوجيا) أو سيميائيات، فهو ينبني كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسس من ثمة كتحليل دلائلي"(4)، أي كتحليل يتجاوز وظيفة السيمياء ويخترقها، وستكون مهمة السيماناليز أن "تدرس التدليل signifiance داخل النص سيكون عليها أن تخترق الدال مع الذات والرمز، إضافة إلى التنظيمات النحوية للخطاب، من أجل الدخول إلى هذه المنطقة حيث تتجمع أصول ما يدل في حضور اللغة"(5).

إضافة إلى ذلك، فإننا نجد عندها أيضاً مصطلحات كثيرة مستقاة من علوم متعددة: المنطق، الفلسفة، الرياضيات، التاريخ الاقتصاد، اللسانيات، ك (الإنتاج Produit، القيمة valeur، البنية السطحية Structure superficielle، البنية العميقة S.Profonde، الدالة Fonction، المجموعة Ensemble، التحويل Transformation، الإحداثيات coordonnèes، المجال، الرمز Symbole).

فهي ترى على سبيل المثال بأن النص إنتاجية، أو هذا المفهوم شديد الصلة بمصطلح الإنتاج، الذي كثيراً ما نجده يتردد في كتابات ماركس، التي تأثرت بها كريستيفا، فقد "تناول ماركس بالدراسة أنماط الإنتاج وعلاقاته وقواه ووسائله"(6)، كما ترى "أنه أول من انتبه إلى العمل المنتج كأهم ميزة في تحديد النظام السيميائي"(7)، هذا الأخير الذي يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ)، لتحقق تواصلها، حيث يغدو النص مجال الدراسة محور العملية ككل، فيدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى، معاصرة له (متزامنة معه) أو سابقة عليه، لتستنتج بعد ذلك أن كون النص إنتاجية معناه:

أ . أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هادمة بناءة)، ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية لا عبر المقولات اللسانية الخالصة.

ب . أنه ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديد مقتطعة من نصوص أخرى(8).

وفي المجال نفسه (ما يتصل بالإنتاجية) نجدها تستخدم ثنائية مستقاة من النحو التوليدي التحويلي المستعار من تشومسكي

N.Chomsky ومن "المصطلحات التوليدية الروسية (سوبوليفا وسومجان Somjan)(9). إحداثياتها هما (النص الظاهر Phènoteste النص المولد Gènotexte)(10).

أما الطرف الأول، فهو "الظاهرة العملية كما تبدو في بنية الملفوظ المحسوس"(011)، بمعنى أنه النسيج الجاهز، الذي يتمظهر على الورق وتحكمه قوانين تركيبية وصوتية وبنيوية، وهو ما يناسب البنية السطحية المعتمدة كمستوى من مستويات دراسة اللغة حسب نظرية تشومسكي المعروفة.

أما الطرف الثاني (النص المولد) فإنه يطرح العمليات المنطقية الخاصة ببنية فاعل اللفظ، إنه الموضع الذي تنبني فيه خلقة النص(د)، إنه مجال مختلط: كلمي وغريزي في آن واحد معاً..."(12).

فهو إذن تلك العملية المعقدة، التي تصاحب ولادة النص الظاهر البارز للعيان، أو هو تلك البنية الكامنة أو المستترة، والتي تعد رغم هذا الدعامة الأساسية ليتحقق الطرف الأول، الذي ينضبط إلى قواعد معروفة تحكمه، لوجود رحم مولد، كان السبب في وجود هذا النص المولد.

نلاحظ، بأن النص الباطن لدى كريستيفا، ليس سوى البنية العميقة لدى تشومسكي، غير أن هذا ليس معناه حدوث تطابق تام بين مدلولات مصطلحاتها "فتشو مسكي حسبها إنما استخدم هذه المصطلحات في النحو التوليدي كي يستهدف إنشاء آليات للجملة، التي قد لا تعني شيئاً، وهي مجرد بنى خطية، مجردة لم يتضح بعد نحوها ولا معجمها" (13)، في حين أنها استهدفت بعملها هذا "وضع قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي هي مجال النص الظاهر ولا تستطيع أن تتعداه"(14) إلى سواه.

كما سمح لها المنهج التحويلي أيضاً، وبالاعتماد على مفاهيم رياضية، باستنتاج ما أسمته ب "العينة الأيدولوجية" أو "الأيديولوجيم Idèologème"(هـ)، غير أن المصطلح في الحقيقة، لا يعود إلى ج. كريستيفا "إننا في الواقع نجده عند باختين 1928(...) (أي باختين الذي كان يحمل اسماً مستعاراً هو مدفوداف Medvedev) وعند باختين 1929 أي (باختين بالاشتراك(؟) مع فولشينوف Volchinov" (15)، وذلك كما يشير ماركو انجينو Marc INGENOT في مقاله المعنون بـ "التناصية: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره"، والذي ركز فيه على تتبع مراحل نشوء مصطلح (التناص) في الثقافة الغربية عموماً.

كما أن بروز هذا المصطلح (أي الأيديولوجيم) إلى الساحة النقدية، كان عقب احتدام الصراع بين أنصار أدلجة الخطاب الأدبي ومعارضيهم، والتساؤل عن طبيعة أو ماهية العلامة الإيديولوجية Ideological signe والأيديولوجيم، يقوم البروفيسور "وينفريدنوث W.NOTH" (1944)، وهو أحد المختصين في اللغويات والسيميائيات: "بينما اقترحت حلقة باختين b.cercle الهيمنة الكلية للأيديولوجيا في العلامات، وجد أغلب السيميائيين الآخرين أنه من الضروري التمييز بين الخطاب الإيديولوجي وغير الأيديولوجي no ideological discours. فالوسائل السيميائية المعتمدة في تحليل الخطاب الإيديولوجي حسب هذا التقليد كانت عبارة عن تصورات Concepts نظير: الإيحاء Connotation الرمز Symbole، القيمة السيميائية Semiotic value والمعيار Norme"(16).

وبالتالي، فهاته التصورات لا ترقي إلى مستوى النظرية أو المنهج، الذي يمكن الاعتماد عليه لمقاربة النص الأدبي، لكن رغم هذا يمكن اعتبارها بمثابة إرهاصات أولية، لأن لكل عالم مفاهيمه وأدواته ومصطلحاته الخاصة به، التي تمهد لميلاده، إذ حدث أن لفت هاته الأفكار الانتباه إلى ضرورة إيجاد وسيلة جديدة، تعين على مباشرة التحليل، وقد كانت "مسألة الوحدة السيميائية الدنيا للخطاب الأيدولوجي من انشغالات الدراسات التي اهتم بها كل من باختين، مدفوداف، وكريستيفا، والذين فيما بعد اصطلحوا على أن هذه الوحدة **Unit** لتحليل الخطاب يجب أن تكون معرفة على أنها أيديولوجيم. وحسب وجهة نظر حلقة باختين، فالأيديولوجيم عملياً هو أي علامة **sign** في التواصل البشري"(**17**).

في نص من **1937** يكتب باختين: "كل كلمة تشي بأيديولوجيا قائلها... فكل متكلم هو إذن إيديولوجي **Idèologue**، وكل تعبير هو إيديولوجيم"(**18**) **(Bakhitn 1937-38:429)**.

ثم تأتي ج. كريستيفا سنة **1969** في "سيمانااليز"، لتستعمل أيضاً مصطلح (أيديولوجيم)، معرفة إياه على هذا النحو: "إن الأيديولوجيم دالة تناصية **Fonction intertextuelle**، مجسدة" في مختلف المستويات لبنية كل نص". هذه "الدول المعرفة على المجموعة **Ensemble** التناصية الخارج روائية **Extra romanespue** ن خ (و) **TE** ن خ وذات قيمة في ن ر **TR**. بمعنى آخر يوجد نوع من فوق . نص **Sur texte** الذي يعين بتحويل يتم بوساطة الدالة ذات الإحداثيات التاريخية والاجتماعية، النص الحقيقي الذي نقرؤه في راي ما"(**19**). أو على أنه "النقطة البؤرية **Focal point** التي من خلالها يظهر تحويل الملفوظات (التي لا يمكن تقليص النص فيها) كمجموع (كنص)"(**20**).

نلاحظ جيداً، أن كريستيفا تقترض مصطلحات متداولة ومستخدمة في حقل الرياضيات، كـ (الدالة **Fonction**، المجموعة، القيمة، التحويل **Transformation**، العلاقة **Relation**، الإحداثيات،...) كما تنزع إلى اختزال الكلمات إلى أحرف، مما يثبت بأن المفهوم السابق عندها "لا يتعلق بتأويل إيديولوجي مسبق وتتكلم جيداً عن دالة ذات معنى رياضي للمصطلح، بمعنى أنه يوجد" علاقة متبادلة بين الكلمات أو إتباع الكلمات (لفوق النص وللنص)"(**21**)، وكأنها بتأكيدها هذا تريد أن تنفي أي لبس قد يتبادر إلى الذهن نتيجة لاستخدام كلمة (**Fonction**)، والتي لها معنيان في اللغة الفرنسية، المعنى الأول متداول ومعروف لدى العام والخاص (وظيفة)، بينما المعنى الثاني (الدالة) يستخدم في مجال الرياضيات فقط، ويكتبان إملائياً بالحروف نفسها.

أما في اللغة العربية، ترجمت الكلمة السابقة ب (وظيفة) أو (دالة)، وذلك حسب معاجم الرياضيات، بحيث إن (الدالة) عبارة عن علاقة تفاعلية بين عنصرين على سبيل المثال، إذ يوظف أحدهما الآخر.

وعليه، فإن الاحتكام إلى السياق هو الكفيل لوحده بجعلنا نستنتج أيهما الاستعمال المقصود، وبالتأكيد إن تصريح كريستيفا السابق، يثبت جيداً أنها تقصد المعنى الرياضي وليس الأدبي.

غير أن هذا التوظيف المكثف لتلك المصطلحات السابقة والتروع إلى اختصار الجمل في معادلات رياضية، أو ما شابهها، ومحاولة علمنة الأدب وإخضاعه لمناهج العلوم التجريبية، ليس

معناه أن كريستيفا تتحكم بدقة في مفاهيم تلك العلوم التي كانت تنهل منها، فقد لاحظ الفيزيائي الأمريكي آلان سوكال Alan SOKAL (1955)، والمنظر الفيزيائي البلجيكي بريكمنت BRICMONT بأن "الكثير من المفكرين الفرنسيين يستعينون بالرياضيات والفيزياء، بدون فهم حقيقي لمفاهيم هذين العلمين، رغبة منهم في إدهاش أو إرباك القارئ، الذي يمتلك معلومات علمية قليلة أو لا يحوز عليها مطلقاً، أمثال لا كان Lacan (المعادلات الجبرية)، وبالمثل ج. كريستيفا وبخاصة في سيميوطيقا"(22).

هذا ما جعل هذين الباحثين يقومان بدراسة قاسية، ليثبتا فيها "الاستعمال اللاعقلاني والمفرط، الذي يفعله بعض المثقفين الفرنسيين بالمصطلحات العلمية، من بينهم: لاكان، دولوز Deleuze، كريستيفا، بودريار Baudrillard فيريليو Virilio..."(23).

ومن ثم أظهرا في مؤلفهما "الخدع الثقافية Impostures intellectuelles 1997) قلة معرفة كريستيفا في مجال الرياضيات، الذي كانت مع ذلك تستخدمه دوماً طوال سنوات السبعينات"(24)، ويستشهدان على ذلك بمجموعة من الشواهد يسوقانها من خلال مؤلفاتها، فهي حسبهما "لا تميز المجموعة البوليانية(ح) Boolèen (1.0) المستعملة في المعلوماتية من المجال [1.0] ليس لديها أي مفهوم عن الاختلاف بين مجموعة منتهية وأخرى غير منتهية. وبالنسبة للمجموعات غير المنتهية أيضاً لا تميز بين المجموعات المنتهية العددية واللاعددية، ومع ذلك تستعملها باستمرار كمرجع للمفاهيم السابقة بربطها مع "اللانهائي Infini" للغة والأدب. وككل الناس الذين يتكلمون دون تمحص عن نظرية قودل Gödel (ط)، تعتقد كريستيفا أنها تخص استحالة برهنة تضاد نظام، في حين أنها تخص استحالة برهنة خطأ جملة"(25).

كما بينا أنها "تجمع مصطلحات رياضية، في فقرات مجردة من معنى: فالمنطق الجملي يصبح تحت قلمها منطقاً نسبياً"(26)، ليستنتجا في الأخير "أن لها بصفة عامة فكرة غامضة عن الرياضيات التي ترجع إليها حتى ولو أنها لا تستوعب علناً دلالة المصطلحات التي تستعملها"(27).

وبعد انكباب مطول على مؤلفاتها، تصول سوكال إلى أنها كانت تطمح أن "تؤسس نظرية شكلية Thèorie formelle للغة الشعرية Langue Poètique، التي كانت تزعم تأسيسها على مفاهيم رياضية كنظرية المجموعات Thèorie des ensembles لكننا نلاحظ بوضوح العلاقة بينهما. وفي بعض الحالات ترتكب أخطاء . حقا . كبيرة لكن يجب أن نسجل هنا أن الأمر يتعلق بأعمال قديمة لنهاية سنوات الستينات. ثم غيرتها.."(28) فيما بعد.

وحتى تضفي كريستيفا على عملها هذا بعداً تاريخياً واجتماعياً، وجدت نفسها فيما بعد مرغمة أن تقترح مفهوم (التناص) الذي اكتسح مفهوم الأيديولوجيم، حيث لم تتح له الظروف أن يشتهر، لتكون بذلك صاحبة براءة استعمال مصطلح (التناص)، إذ لم تظهر الكلمة إلا على يدها أول مرة، فهي كما يقول ليون سومفيل Lèon SOMVILLE "التي أدخلت في الاستعمال مصطلح "التناص Intertextualitè" لكي تعرض الحدس الأساسي الذي استوحته من ميخائيل باختين Mikhaïl BAKHTIN في دراساته حول دوستوفسكي Dostoïevski (1963) ورابلي Râblais (1965). وهي تستعين في مبدئها

"السيميائية اللانظمية Sèmiotique paragrammatique" على سوسير وباختين أيضاً لتؤكد السمة الاستشهادية Citational للنص الأدبي: كل خطاب يعيد خطاباً آخر وكل قراءة تتكون هي نفسها مثل خطاب. ويحدد الفعل المتناسق العوامل الثلاثة: الفاعل . المكتسب، والفاعل . المرسل إليه والنصوص المؤلفة من قبل في مدونة محددة ككثير من الأبعاد، الفضاء الذي ينتمي أي نص على الخصوص. والعلاقة (العمودية) للنص بسياقه تضاعف العلاقة (الأفقية) للكاتب بقارئه. هذا الأخير يقيم مع نص أي كاتب الحوار Le dialogue الذي بدأه المؤلف مع المؤلفات المعاصرة له أو التي سبقته"(**29**).

إذن، فقد تنبهت ج. كريستيفا لهذا المصطلح من خلال قراءتها لمنجزات الباحث الروسي باختين (**1895** . **1975**)، والتي كانت مغمورة آنذاك لدى القارئ الفرنسي أو قليلة الشهرة، إن لم نقل مجهولة، بحيث إن "مؤلفات باختين لم تكن معروفة في الغرب إلا في بداية سنوات **1970**. لقد لعبت دوراً حاسماً في تطور النظرية الأدبية واللسانية. ففي الواقع، لقد ساهمت في إحداث تغيير وجهة النظر حول الكلام. في حين أن التحليل كان ذلك الحين مركزاً أساساً على بنيات الملفوظ Lènoncè (لساني أو أدبي)، ثم انتقل الاهتمام تدريجياً باتجاه تحليل التلفظ ènonciation" (**30**)، غير أنه رغم هذا لم يستعمل مصطلح "التناص" صراحة، وإن كان في أعماله ما يشي بكونها مصدراً مهماً من المصادر التي استلهمت منها . ج . كريستيفا نظرتها، بحيث وضع مفهومين بديلين "تعددية الأصوات Polyphonie والحوارية Dialogisme وهما المصطلحان اللذان يبقيان أكثر ارتباطاً بمؤلف باختين(ي) إلى حد أن تودوروف عنون كتاب تقديمه لدراسة المفكر الروسي ميخائيل باختين، المبدأ الحواري Le principe dialogique" (**31**).

وقد حضر المفهومان أولاً في حقل التحليل اللساني والأدبي من طرف المنظر الروسي ميخائيل باختين، قبل أن يبعثا ويعاد تحديدهما من طرف اللسانين الغربيين(**32**)، منطلقاً في ذلك من فرضية أو مبدأ جمالي مفاده، "أن غير الضروري Autrui لإتمام الوعي"(**33**) بالعالم الخارجي، الذي يجد الإنسان فيه نفسه يخضع لطقوس وعادات وتقاليد سلوكية وكلامية معينة، تحتم عليه أن يتصرف وفق منطق معين، يرضي الجماعة التي ينتسب إليها، يقول باختين معبراً عن وجهة نظره هذه: "لا أستطيع إدراك أناي في منظري الخارجي، دون الإحساس بالإحاطة والتعبير عني.. بهذا المعنى، يمكن القول بالحاجة الجمالية المطلقة للغير، بهذا النشاط من الغير الذي يشمل، النظر، والحفظ، الجمع والتوحد، والذي وحده يستطيع خلق الشخصية التامة خارجياً، أي إذا كان الغير لا يخلقها، فهاته الشخصية لن تتواجد"(**34**).

فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي يتفاعل مع الغير، لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن المحيطين به، حتى ولو توهم ذلك لبضع لحظات "إنه لا يمتلك إقليماً داخلياً يسوده، إنه كلية ودائماً على حد ما"(**35**) في تصرفاته مع الآخرين، كما أنه بحاجة إلى التواصل معهم عن طريق وسيلة مشتركة ألا وهي اللغة "التي تعكس بصفة كاملة هاته التحويلات التأسيسية. في الحقيقة لا نبتكر لغة لاحتياجاتنا الذاتية الفردية. إننا لغة نرث الغير وتبقى كلماته معلمة marquè باستعمالات الغير. تكلم Parler إذن

معناه كان متموقعاً في اللغة المشتركة ولا يملك مكاناً إلا نسبة إلى كلمات الغير"(36).

يقول باختين مبرزاً دور الغير في تأسيس ذات الفرد "إن أي عضو من الجماعة الناطقة لا يجد أبداً كلمات من اللغة تكون محايدة، معفاة من تطلعات وتقويمات الغير، غير مسكونة بصوت الغير، وهذه الكلمة باقية فيه، إنها تتدخل في سياقه الذاتي انطلاقاً من سياق آخر، مستوعباً اهتمامات الغير، وحتى اهتمامه الخاص به يجد كلمة مسكونة مسبقاً"(37).

ف "كل كلمة تحس الوظيفة، الجنس، التيار، الحزب، المؤلف الخاص، الرجل الخاص، الجيل، العمر واليوم. كل كلمة تحس السياق والسياقات التي من خلالها عاشت حياتها الاجتماعية المكثفة"(38).

هذا ما جعل لوران جيني Laurent JENNY يستنتج وذلك بالتركيز على الآراء السابقة بأن هناك "في اللغة ما يسمى بالحوارية اللسانية D.Lingiustique أو الحوارية السلبية D.passif بمعنى أن تنتج عن معطى لساني وليس عن مقصد للكلام Parole"(39).

غير أنه يستدرك ويضيف للنوع السابق نوعاً آخر، يسميه بالحوارية الاستدلالية D.Discurisif يقول بخصوص هذه المسألة: "لكن، إلى هاته الحوارية اللسانية ينضاف، في الحقيقة الكلام، بعد حواري آخر، بحيث يمكن القول إنه حقاً مكون للخطاب. في الواقع إن خطابي يصدر دائماً عن الغير بمعنى أنه ينشأ باعتبار من الغير. إن معجمي lexique وتركيبي للكلام Syntaxe ينشأ بوضوح على أن آخذ بالحسبان لغة مخاطبي Interlocuteur"(40).

وعلى هذا، ف "الحوارية، حسب مفهوم باختين، تخص الخطاب Discours إجمالاً. وهو يشير إلى أشكال حضور الغير في الخطاب: فالخطاب في الواقع لا يبرز إلا في مسار تفاعلي بين وعي فردي وآخر. الذي يستلهمه ويجيب عنه"(41).

كما نجد أنه يشير من ناحية أخرى إلى أنه "يميز بين الحوارية الخارجية D.Externe (الحوار بالمعنى الجاري للمصطلح) ومحاورة داخلية Dialogisation intèrieure... هاته الحوارية تعمل بخصوص ما يسميه باختين slovo، ترجمت ب "كلمة mot"، لكنها فسرت من مختلف النقاد أو المترجمين بحيازتها لمعنى "خطاب"، "كلام Parole" (42).

وعلى هذا الأساس أسقط باختين آراءه وأفكاره التأسيسية لنظرية في هذا المجال على الأعمال العظيمة للكاتب الروسي دوستوفسكي، والتي تجمعها ميزة أو خاصية واحدة، وهي كونها جميعاً روايات ديالوجية (حوارية)، تتعدد فيها الشخصيات والأصوات ووجهات النظر والضمائر على نحو كبير، وربما لهذا السبب نجده يفضل الصنف الأول (أي الحوارية الخارجية)، والتي وجد بعد بحث مستفيض، أنها تتجلى في ثلاثة أنواع أساسية هي:

1. التهجين 2. تعالق اللغات القائم على الحوار 3. الحوارات الخالصة (43) يقول معرفا التهجين lhybridation بعد أن يتساءل عن ماهيته: "ما التهجين؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضاً التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية،وبفارق اجتماعي، أو بهما معاً، داخل ساحة ذلك الملفوظ"(44)، غير أنه لا يعطينا أمثلة حية يشرح من خلالها المقصود بالتهجين، بل يكتفي بالإشارة إلى عناوين روايات استخدمت هذه التقنية، دون أن يوقفنا على مقاطع ملموسة تزيل بعض الغموض الذي لحق التعريف السابق، ومن هاته الروايات يذكر "الأمثلة الكلاسيكية التي تساق في هذا الصدد هي: دون كيشوت، وروايات الكتاب الساخرين الإنجليز: فيلدنج، سموليت، ستيرن، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة: هيبيل وجان . بول"(45).

لكن، رغم ذلك فهاته العناوين لا تشفي غليل المتعطش إلى معرفة كيفية حدوث هذا المزج، أو التداخل بين لغتين، أو الالتقاء بين وعيين، لأن الدارس أو الناقد بحاجة إلى أمثلة تطبيقية حية تشرح بها هاته الظاهرة الأسلوبية، أو الخاصية

الكتابية حتى ولو أعطانا باختين بعض التوضيحات التكميلية المقتضية، فهو إضافة على ما سبق يفرق بين التهجين الإرادي (القصدي) والتهجين اللا إرادي (اللاوعي)، وهو ما أوضحه في قوله هذا: "وهذا المزيج من لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق). لكن التهجين اللا إرادي، اللاوعي، هو إحدى الصيغ المهمة للوجود التاريخي، ولصيرورة اللغات، ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات، إجمالاً، تتغير عن طريق التهجين"(**46**).

إذن، فالتهجين يحدث "عادة بين اللغات في كلام الناس اليومي المألوف، ولكنه لا يكون إرادياً، بل يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد، وهذا النوع من التهجين ليس له بعد جمالي إطلاقاً، وإنما تتحاور اللغات بطريقة أدبية إبداعية، في التهجين الإرادي داخل الفن الروائي"(**47**).

ونجد الناقد حميد لحميداني يحلل وجهة نظر باختين حول (الحوارية)، وذلك بالعودة إلى رواية "الفقراء" لدوستويفسكي، حيث يتم "عادة المزج في ملفوظ واحد بين صوتين أو لغتين أو موقفين، ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بكامله، وأفضل مثال يمكن أن يقدم في هذا الصدد ما ورد في رسالة وجهها البطل مكارد يفوشيكن لصديقته فرفارا ألكسفينا"(**48**)، وذلك حسب حميد لحميداني.

أما بالنسبة للنوع الثاني فنجد باختين يصفه على أنه تلك "الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة معينة ملفوظة"(**49**).

أما الشكل الثالث (الحوارات الخالصة **D.pures**) فيقول باختين بخصوصه: "وحوار الرواية نفسه بصفته شكلاً مكوناً، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية. كذلك، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص"(**49**).

معنى هذا الكلام، أن هذا الشكل مرتبط بالشكلين الآخرين ارتباطاً وثيقاً إلا أنه رغم ذلك يبقى محتفظاً ببعض خصوصياته، كشكله الطباعي الذي يميزه، حيث إنه يمكن للمؤلف أن يسبق تلك المقاطع بـ "علامات معلنة ترافقها، كالمطة، أو يتبعها بأقفال تدعيمية مثل: بادر، قال، أضاف، هتف، تساءل،...الخ"(**50**)، وإلى غير ذلك من الإمكانيات والبدائل الاختيارية المتوافرة، وعلى العموم، يمكن تلمس تلك التقنية بسهولة، فصوت الراوي أو السارد في هذه الحالة يتوقف، ويفسح المجال للشخصيات لتعبر عن مكنونات دواخلها.

إذن، فقد لعبت الحوارية بشقوقها الثلاث، دوراً كبيراً في تطوير مجال التحليل النصي، الذي كان مسيجاً ومحاطاً بجملة من الضوابط والقوانين، جعلت النص السردي يبدو أشبه ما يكون بهيكل جامد، إنها بمثابة "فرصة لنقد بنيوي أدبي. لقد أعادت فتح التحليل النصي، أكثر تركيزاً على البنيات الداخلية، بالنظر إلى خارجيتها **Extèriorité**. وقد سمحت الإشكالية الحوارية بالانفلات نحو عودة بسيطة إلى لصق **Collage** المعلومات التاريخية، السير الذاتية، والنفسانيات، التي كانت غريبة تماماً على النص، الذي ميز النقد ما قبل . البنيوي **Prèstucturaliste**" (**51**).

إضافة إلى ذلك لفت مفهوم الحوارية انتباهنا إلى "مقابلات أخرى تقترب منه وتوضحه كمفهوم تعددية اللغات **Polylinguisme** أو مفهوم تعددية الأصوات"(**52**).

فما المقصود بتعددية الأصوات **Polyphonie** كإحدى الوسائل أو الأدوات الإجرائية، التي يراها باختين ممكنة لتحليل بنية الرواية؟

إنها ثاني أهم المفاهيم التي استفاض هذا الناقد في استعراضها، وقد "وضع من طرفه لوصف بعض ميزات روايات دوستوفسكي، ثم عرف بالمتابعة توظيفات متعددة، خصوصاً في لسانيات التلفظ **Enonciation** أين تعين خطاباً يعبر عن تعددية صوتية"(**53**).

وقد عرف المفهومان (الحوارية، تعددية الأصوات) نشاطاً كبيراً، ليس عند اللسانيين الغربيين فقط، بل حتى عند صاحبهما، إذ كانت تعددية الأصوات عند باختين "أولاً علامة مميزة للرواية الدوستوفسكية **Dostoïevskien** على النقيض من محاورات الذات للرواية التقليدية، ثم أصبحت فيما بعد خاصية للرواية

عامة، ثم للغة في مرحلة معينة من تطورها (...) وأخيراً لكل لغة"(**54**).

كما نجده أيضاً لا يتوانى عن التنازل عن الحوارية، مفضلاً عليها مفهوماً آخر، وذلك لأسباب وجيهة لعل أهمها ما لاحظه ليون سومفيل **L.SOMVILLE** من أن "ما هو موضوع تحت شعار الحوارية، لا يترك المؤلف يقرر الحقيقي أو المزيف، والخير أو الشر مكان شخصياته، ويضع فوراً البينشخصية (غير الذاتية) **Lintersubjectivitè** "(**55**).

ولعل هذا التغير والتقلب، وعدم الاستقرار على مصطلحات بعينها، هو ما جعل بعض الغموض ينتاب فكر باختين، وهو ما حذا بلوران جيني أن يقترح القيام بربط تعددية الأصوات بفن الرواية كنوع من التخصيص، يقول معبراً عن رأيه: "لرد المفهوم الباختيني **Bakhtinienne** أقل غموضاً، اقترح أخذ المعنى الذي اصطلح عليه في علاقة مع الجنس الروائي وتخصيصه كتعددية أصوات أدبية **Polyphonie littèraire**" (**56**).

ففي روايات دوستوفسكي، حقل الدراسة المفضل لدى باختين "ليس عدداً كبيراً من الأقدار والأرواح التي تتطور في وسط عالم. موضوعي مستقل، مستضيء بالوعي الوحيد للمؤلف، أي إنها بدقة تعددية ضمائر، لهم حقوق متساوية، يملك كل واحد منهم عالمه الذي ينضم في وحدة حدث، دون أن يختلط (...) وضمير الشخصية معطى كضمير آخر، كانتماء إلى الغير، دون أن تتحول إلى شيء، ومنغلقة دون أن تصبح الموضوع البسيط لضمير الكاتب"(**57**).

وعلى هذا الأساس يستنتج ل. جيني أن "تعددية الأصوات الأدبية لا تمثل فقط كثرة أصوات، لكن أيضاً كثرة ضمائر وعوالم إيديولوجية. ويمكن الاعتقاد بأنها حالة كل رواية أين تتجادل شخصيات، كشخصيات بلزاك **Belzac** أو فلوبير **Flaubert** على سبيل المثال. لكن باختين لاحظ أنه في الاختلاف، تشكل شخصيات روائية أخرى وضمائر أخرى لوحدها، كحالة شخصيات دوستوفسكي، التي جربنا الدخول في مناقشة معها، فصوتها ليست ترجمة لفلسفة المؤلف. ولا نكراناً لهذه الفلسفة، إنها صدى لهذا الصوت، مع احتفاظها بمركزها واستقلاليتها"(**58**).

إذن، فهذان المفهومان المستقيمان من المعجمية الباختينية، يعلماننا "أن نكون متيقظين في الأدب ليس فقط للمحتويات لكن أيضاً للأصوات، يبين كيف أنه حتى الأدب الأكثر ظهوراً كمنفرد يقيم علاقة كلية مع الآخر. في هذا المعنى، لا يرسي الأسس لشعرية التلفظ فقط، إنه يقدم لفكر الغير في الخطاب"(59).

وهذا ما جعل ج. كريستيفا تطلق فيما بعد مصطلح التناص **Intertextualitè** "الذي أعطته معنى أكثر عمومية عن الذي أعطي للحوارية التي لا تخص سوى بعض الحالات الخاصة للتناص"(**60**). حيث طورت فكرتها هذه في كتابها "أبحاث من أجل تحليل علاماتي **Recherche pour une sèmanalyse**، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن التناص ميزة أو خاصية لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فـ "كل نص ينبني كفسيفساء **Mosïpue** من الاستشهادات **Citations** أنه امتصاص وتحويل **Information** لنص آخر" (**61**).

وحتى تشرح أكثر المقصود بمفهوم التناص، لجأت إلى رواية الكاتب الفرنسي "أنطوان دولا سال **A. De la Sale**" التي تحمل عنوان "جيهان دو سانتري **Jehan de saintrè**" متخذة إياها كحقل عمل تطبيقي، فوجدت بعد دراستها بأن البنى التناصية تتمظهر فيها في أربعة أشكال هي:

1. نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول، النبرة الوعظية، الإحالة الذاتية في الكتاب والمخطوط).

2. نص الشعر الغزلي (حيث "السيدة La Dame مركز اهتمام وتمجيد مجتمع ذي علاقات مثيلة homosezuelle تجعل صورتها تنبعث من خلال... المرأة والبكر وحيث شبق الشعراء الجوالين (التروبادور Troubadours).

3. النص الشفوي للمدينة (الأصوات الإشهارية للباعة، لافتات وعناوين المحلات، لغة "اقتصاد العصر"..)

4. وأخيراً خطاب الكرنفال (حيث يتجاور التجانس والغموض والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع... الخ)(62).

وعلى هذا تعبر الرواية على أول ميدان قامت ج. كريستيفا بإخضاعه لمقترحات التناص، وذلك اقتداء بأستاذها باختين "الذي وسع مفهوم الحوار في الرواية في سعيه إلى البحث عن مكونات الرواية النفسية في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة"(63)؛ لأنه لاحظ بـ "أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية الأدبية منها كالقصص والأشعار والقصائد والمقاطع الكوميدية، وغير أدبية كالدراسات العلمية أو الدينية وغيرها"(64).

كما ميزت من خلال تعاملها مع الرواية السابقة، بين نوعين من التناص هما (التناص المضموني، التناص الشكلي)(65)، حيث إن الشكل الأول يعني "توظيف بعض الأفكار أو المعلومات الواردة في كتاب معين في الرواية حسب السياقات التي تقتضي ذلك التوظيف"(66)، أما الشكل الثاني، فيتجلى من خلال "مجموعة من التقاليد الشكلية التي سار عليها مؤلفو العصور الوسطى وهذه التقاليد على مستوى الألفاظ المستعملة أو الدلالات المعجمية الموظفة أو العبارات أو التراكيب، تنتقل إلى كتابة المؤلف منحدرة إليه من رصيده الثقافي الهائل الذي يصدر عنه أثناء ممارسته لعملية الكتابة"(67) غير أن هذا الاحتفاء بهذا المصطلح في منابعه الأولى، لم يمنع مؤسسة هاته النظرية من التراجع عنه مفضلة عليه مصطلحاً آخر، يقول سومفيل: "فالتناص بصفته أداة للتحليل، اكتسب أيضاً حق ذكره في قطاعات بعيدة عن النقد الجديد Nouvelle critique وهذا ما أسفت له ج. كريستيفا في سنة 1974: بما أن المصطلح (التناص) فهم غالباً بالمعنى المبتذل لـ "نقد الينابيع critiques des sources" لنص ما، نفضل عليه مصطلح المواضعة Transposition (.......) (ج كريستيفا 1985: 59 . 60)(68).

إذن فقد تراجعت ج. كريستيفا عن مصطلح (التناص) بعد أن تلقفته أيد كثيرة، أساء بعضها استعماله وتوظيفه، بل إنه "يختلف من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً، (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه)، وأنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، وأنه يحتل عند بعضهم موقعاً بديهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية" (69)، ولهذا وصف بعدم البراءة، وبأنه يستعصي على الضبط والتقنين حتى في منابعه الأولى، فتعددت تعاريفه واختلفت مفاهيمه، وكثرت الاقتراحات والإضافات والتعديلات حوله، غير أن الشيء الوحيد الأكيد أنه ظل حاضراً عبر جميع الاتجاهات والتيارات النقدية المعاصرة.

الحواشي:

أ. اتفاقاً مع رأي عزت محمد جاد، فيما يخص ترجمة الكلمة الفرنسية intertextualitè وتماشياً مع رأي الكثير من المعربين، نفضل استعمال "التناصية" للإشارة إلى النظرية أو المنهج، و"التناص" كلما تحدثنا عنه كمصطلح أو كظاهرة، أو كلما ورد عرضاً، (ينظر كتابه: نظرية المصطلح النقدي، ص 298).

ب . يصرح الشعري الفرنسي جيرار جينيت G.GENETTE بأن هناك خمس أنواع من العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها ليس التناص إلا واحداً منها فهو يسويه بالأنواع التالية (النصية الجامعة Architextualitè، التعلق النصي Hypertextualitè النصية البعدية Mètatextualitè، النصية الموازية Transtextualhtè) ويجعله فرعاً من مصطلح أعم وأشمل هو "المتعاليات النصية Paratextualitè".

(Voir son livre: Palimpsestes (la literature au second degree), Edition du seuil, 1982, p.p1 –17.

ج . سيمانا ليز: مصطلح مركب أو منحوت من كلمتين (sèma + analyse) الأولى بمعنى علامة signe وذلك بإرجاعها إلى أصولها الإغريقية (sêma) والثانية بمعنى تحليل. إذن فالترجمة الدقيقة لهذا المصطلح هي "تحليل علاماتي"، وهذا ما اعتمده أيضاً م. خير البقاعي في كتابه "آفاق التناصية". وليس تحليل دلالي، أو تحليل دلائلي، أو تحليل سيميائي... كما يذهب إلى ذلك كثيرون.

د. يفضل م. خير البقاعي ترجمة مصطلح Phènotexte بخلقة النص، أما Gènotexte بتخلق النص. (ينظر كتابه: أفاق التناصية، ص 42).

هـ . أيديولوجيم: يبدو أن ج. كريستيفا صاغت هذا المصطلح المركب من كلمتي أيديولوجي Idiologie (علم الأفكار، واللاحقة، يم eme"، التي نجدها في مصطلحات رياضية وعلمية وتقنية ك: تيوريم thèorème، ستراتاجيم Stratagème على هذا النحو:

نأخذ على سبيل المثال كلمة نظرية (تيوري Thèorie) ثم نتتبع الخطوات التغيرات التي لحقتها بعد ذلك نخضع أيديولوجيم لنفس الخطوات، سنجد بأن:

تيوري (نظرية): تؤدي تيوريم بحيث إن تيوريم تعرف رياضياً على أنها "تعبير عن نظام Système شكلي قابل للبرهنة داخل هذا النظام".

(Voir: Petit Larousse, Edition 1983, p919) أما تيوري فهي "مجموعة من التيوريمات والقوانين المرتبة بمنهجية خاضعة لمراجعة تجريبية، والتي تهدف إلى إثبات صحة نظام علمي" Le même. P920

إذن فهناك علاقة منطقية تربط بينهما، وبتعبير رياضي يمكن أيضاً أن نصوغ علاقة على هذا النحو: تيوري = $\sum$ التيوريمات (يشير هذا الرمز $\sum$ إلى الدلالة مجموع).

وعلى هذا، فإن كريستيفا استوحت المصطلح السابق و ما يماثله لتنحت مصطلحاً جديداً من منطلق الاحتذاء:

إيديولوجي Idèologie ← أيديولوجيم. ولا شيء يمنعنا من افتراض ذلك، وبخاصة أنها تستعين برموز ونظريات رياضية معقدة محاولة منها للوصول إلى نتائج قد تضاهي دقة وصرامة النتائج التي نحصل عليها في العلوم التجريبية.

ز . ميخائيل ميخالوفيتيش باختين Midhaïl mikhaylovich bakhtin (1895 . 1975): يعتبر مارك أنجيو بأن باختين ومدفوداف ليسا سوى شخص واحد (المنظر الروسي) حسب ما هو وارد في المتن، بينما يعتبر ل. جيني بأنهما شخصان منفصلان. وبالعودة إلى قاموس النظرية النقدية: Dictionary of critical theory نجد أن صاحبه ديفيد ماسي D.MACEY وهو يعطي نبذة عن حياته وأهم أعماله الأدبية، يذكر أن من بين مؤلفاته "الصادرة بالاشتراك: المنهج الشكلي مع مدفوداف The formal method with Medvedev سنة 1998 الماركسية وفلسفة اللغة (مع فولوشينوف) Maxism and the philosophy of language with Moloshinov سنة 1929، (voir p 28)، دون أن يبدي أي ملاحظة تشير إلى احتمال أنه كان ينشر أعماله بأسماء مستعارة، بل أنه يؤكد على أن مؤلفاته المعروفة كانت معهما، لوجود نقاط اتفاق كثيرة بينهما إلى درجة أنهم وضعوا الخطوط العريضة والمميزة لموضوع الحورية dialogisme حسبه.

و. T:TE رمز لكلمة Texte نص ن، و E رمز لكلمة Externe خارج خ، أما TR: ف R رمز لكلمة Roman رواية ر

ح . نسبة إلى جورج بول (1815 . 1964) وهو منطقي ورياضي إنجليزي، وإليه ينسب الجبر البولياني، وتعد نظريته في الجبر أحد أسس المنطق، مجموعته تتكون من عنصرين فقط مثل: (1.0)، (لا ، نعم)، (صحيح ، خطأ).

ط . اشتهر كورت غودل بمبرهنته Thèorème de Gödel والتي ملخصها" إذ لم تكن نظرية ح متناقضة وإذا كانت موضوعات الحساب مبرهنات ل ح، فإن ح ليست فئوية.. ينتج عن ذلك استحالة إثبات أن أية نظرية حاوية للحساب ليست متناقضة"، (ينظر صلاح أحمد وآخرون: معجم الرياضيات المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1983، ص 154).

ي . يقصد به كتابه "شعرية دوستوفسكي La poètique de DOSTOIEVSKI الصادر عن دار Seuil ، 1970.

قائمة المصادر والمراجع:

(1) Voir: “JULIA KRISTEVA” in Encarta ®2005. encyclopèdie Microsoft®.
(2) IBID.

(3) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص.ص 19 . 20

(4) المرجع نفسه، ص 16.

(5) المرجع نفسه، ص 57.

(6) عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط 1994، 2، ص 55.

(7) محمود المصفار: التناص بين الرؤية والإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000، ص 33.

(8) جوليا كريستيفا: علم النص، ص 21

(9) عمر أوكان: مرجع سابق، ص 58.

(10) ينظر المرجع نفسه.

(11) محمد خير البقاعي: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص 41.

(12) المرجع نفسه، ص 42.

(13) محمود المصفار: مرجع سابق، ص 38.

(14) عمر أوكان: مرجع سابق، ص 58.

(15) ترفيتان تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987، ص 103.

(16) WINFRIED NÖTH: “semiotics of ideology”, semiotica 148- 1/ 4 (2004), in www.google.Fr.
(17) Le même site.
(18) Le même site.
(19) Voir: “Les grands savants”, in www.sdv.Fr/pages/admantine/Kristeva.htm.
(20) WINFRIED NÖTH: le meme site.
(21) “les grands savants” le même site.
(22) Voir: DAVID MACAY: Dictionary of critical theory, penguin books ltd, London, p 358.
(23) Un entretien à New York avec A. SOKAL: “Nos philosophes sont-ils des imposteurs?” in le nouvelle observateur, N 1716, 25 Septembre au l Octobre, 1997, p116.
(24) Voir: “les grands savants” le même site.
(25) Le même .
(26) Le même.
(27) Le même.
(28) Voir: “Nos Philosophes sont- ils des imposteurs?” le mème site.
(29) Lèon SOMVILLE: “Intertextualitè” in methods du texte (Introduction aux etudes littèraire), ed. Du culot, Paris- Gembloux, 1987, p114.
(30) Laurent JENNY: “Mèthodes et problèmes; dialogisme et ployphonie’ Dpt. De Français moderne – Universitè de genève. 2003, in www.google.Fr.
(31) Claire STOLZ: “Dialogism”, in www.google.Fr.
(32) Laurent JENNY: “Mèthodes et problèmes”, le même site.

(33) Le même
(34) Tzvetan TODOROV: MIKHAIL BAKHTIN, le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981, p147.
(35) IBID, P148.
(36) Laurent JENNY: "Mèthodes et problèmes" le même site.
(37) Tzvetan TODOROV: Op. Cit, P77.
(38) Ibid, P89.
(39) Laurent JENNY: "Mèthodes et problèmes" le même site.
(40) Le même site.
(41) Le même.
(42) Claire STOLZ: "Dialogisme" le même site.
(43) ميخائيل باختين "المتكلم في الرواية"، تر: محمد برادة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م5، ع30، سنة 1985، ص 114.
وانظر أيضاً: م باختين: الخطاب الروائي، تر: م برادة، دار الفكر للدراسات، والنشر والتوزيع، القاهرة، ص 101 . 126، فصل بعنوان (المتكلم في الرواية).
(44) المرجع نفسه.
(45) المرجع نفسه، ص 115.
(46) المرجع نفسه، ص 114.
(47) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة، الدر البيضاء، ط1، 1989، ص 68.
(48) ميخائيل باخين "المتكلم في الرواية"، ص 115.
(49) المرجع نفسه، ص 116.
(50) نعيمة فرطاس: نظام الزمن السردي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (تطبيق مفاهيم جيرار جينيت)"، في www.IZZETOMAR.com
(51) L.JENNY: "Mèthodes et problèmes". Le même site.
(52) حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب . بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 49.
(53) L. JENNY: "Mèthodes et problèmes". Le même site.
(54) M. BAKHTINE: Esthètique et thèorie du roman, paris, Gallimard, 1978, p18.
(55) Lèon SOMVILLE: "Intertextualitè" in methods du texte (introduction aux èudes littèraire), ed Du culot, paris- Gembloux, 1987, p114.
(56) L.JENNY: "Mèthodes et problèmes". Le même site.
(57) Tzvetan TODOROV: MIKHAIL BAKHTIN, le principe dialogique, Seuil, Paris, 1981, p161.
(58) L.JENNY: "Mèthodes et problèmes". Le même site.
(59) Le même.
(60) Pierre MARILLAUD: "L,interteztualitè", Colloque d'Albi (annuel), du 7 Juillet au 10 j 2003.
(61) DANIEL BERGEZ: L'explication de texte littèraire, Dunad, paris, 1996, p74.
(62) بيلير مارك دوبيازي: "نظرية التناص"، تر: المختار حسني، www.Fikrwanakd.com. وانظر أيضاً بتوسع أكثر جوليا كريستفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص 26وما بعدها.
(63) معجب العدواني: رحلة التناصية إلى النقد العربي القديم"، في www.ayna.com.

(64) الموقع نفسه.

(65) ينظر سلمان كاصد: عالم النفس، دارسة بنيوية في الأدب القصصي (التكرلي نموذجا) دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ص 246.

(66) المرجع نفسه.

(67) محمد أديوان: "مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر" الأقلام، ع، 4، 5، 6، نيسان، حزيران 1995 ص 44.

(68) Lèon SOMVILLE: Op . Cit, p115.

(69) محمد خير البقاعي: آفاق التناصية (المفهوم والمنظور) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 79.

مخلوف عامر

فن الكتابة ووظيفة المناص

يُعدّ الفن من اقدم الظواهر التي عرفها الإنسان. ذلك لأنه كان في البداية نشاطاً نفعياً خالصاً. فلمّا كان الإنسان القديم يجهد نفسه في حفر صور الحيوانات على الصخور كانت لذة الحفر لديه مرتبطة بلذة القبض على الحيوان المستهدف.

والشيء نفسه يمكن قوله عن الأغاني والأهازيج والرقصات التي كان يردّدها أو يؤديها قبل المعارك أو عند قيامه بأعمال مضنية. غير أن فن الكتابة يتصل بأخطر وسيلة اصطنعها الإنسان ودرج على صقلها عبر مسيرته التاريخية الطويلة.

(فعندما صنع الإنسان الأول أداته الأولى، ثمّ صنع بعد ذلك أداة مشابهة لها، تماثلها في النفع والقيمة، وأخذ يكرّر هذه العملية، أصبح لهذه الأشياء المتماثلة، المتشابهة معنى واحد واسم واحد كذلك. وهنا قامت اللغة بوظيفتها التحديدية للأشياء ووظيفتها التجريدية كذلك. فاللغة تحدد الشيء، تخرج به من غمرة الاختلاط الشامل في الطبيعة إلى التمييز والتفرّد والتحديد. وباللغة يصبح هذا الشيء المحدّد المتميّز. فرداً في فئة عامة)(1)، كأن تكون فئة سكاكين مثلاً فتأتي اللغة لترتفع به من التحديد إلى التجريد. ومع مرور الزمن وتراكم الخبرات تطوّر استخدام اللغة وتعددت وظائفها، وتفاوت الناس في عملية التوظيف، فبرز دور الكاهن الذي برع في استعمال اللغة بشكل عجيب مؤثّر، لأنه تمكّن من ترويضها لتشكيل صيغ مدهشة تحقّق أغراضه.

والكاتب . بهذا المعنى . كاهن أو ساحر استطاع أن يروّض هذا القوس اللغوي الجموح، وهو الفرس الذي استعصى ترويضه على الآخرين، حتّى أنه يجعل من الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة.

وقد ميّز عبد السلام المسدي، استناداً لما وصل إليه "تودوروف" بين الخطاب العادي الموصوف بالشفافية، وبين الخطاب الأدبي الموصوف بالكثافة فقال:

(إن الحدث الألسني "العادي" هو خطاب شفّاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلّوري لا يقوم

حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما يتميّز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفّاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره واختراقه، فهو حاجز بلّوري طلي صوراً ونقوشاً وألواناً فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه)(**2**).

هكذا يتبيّن أن الكاتب يشكّل اللغة بطريقته الخاصّة، فيصنع بواسطتها أشكالاً ويرسم صوراً، تماماً كما يعالج النّحات الرخام وهو مادة غفل فصيّرها تمثالاً أو كما يعالج الرسام أشكالاً وألواناً فيبدع صوراً.

والفنون وإن تمايزت من حيث الأداة، إلا أنها كثيراً ما تلتقي وتتعاضد. فها هي الرسوم تأتي مصحوبة بجمل وعبارات، وهاهي الكتب الأدبية تستعين بالرسوم أحياناً، وقد يبلغ التبادل والتعاون حدّ الاندماج فتأتي القصيدة في هيئة شجرة (الشعر المُشجَّر) أو في هيئة حمامة وما شابه ذلك، كما تجربة أبولينير **(APOLLINAIRE)** وهذا الذي يميز الكاتب ويجعل منه حالة متفردة، هو نفسه الذي لا يجعل من الناس جميعاً كتّاباً. وبما أن الظاهرة الشعرية تعلو على ما هو عادي، فقد فسرها قدماء اليونان تفسيراً غيبياً حين نسبوا الشعر إلى آلهة تسكن جبال الأولمب، ونسبها العرب قبل الإسلام إلى شياطين تسكن وادي عبقر.

ثمّ خفّت وطأة هذا الفهم تدريجياً، لينسب الإبداع إلى حالة من الحدس أو الإلهام أو ما يشبه الإشراق الصوفي. وإنه وإن كانت هذه الاتجاهات تلتقي كلّها في تغييب المصدر الواقعي لظاهرة الإبداع، إلا أنها تلتقي أيضاً في تأكيد التميّز والتفرّد.

فللكاتب/ المبدع يعيش حالة خاصة أثناء الكتابة بلا ريب، وهو نفسه لحظة الكتابة، فأما خارج الكتابة فهو إنسان آخر.

هذه الحقيقة كثيراً ما أسيء فهمها، حيث صار الدارسون يربطون بين حياة الكاتب وعمله ربطاً آلياً إلى أن أصبحت حياة الأديب بديلاً عن عمله مع ما يصحبها من أحكام جاهزة يتمّ إسقاطها بتعسف كبير، الأمر الذي ما زالت تعاني منه طريقة تدريس الأدب في منظومتنا.

ولعلّ الأساتذة الذين جرّبوا تصحيح البكالوريا يشهدون بأن لا فرق بين إجابات التلاميذ المتفوّقين في تحليل النصوص الأدبية. لأنهم حفظوا خطوات روتينية وحشيت أذهانهم بترسانة من المسلّمات ولم يبق أمامهم إلا أن يلصقوها بجميع النصوص مهما اختلفت وتمايزت.

إن الكاتب/ المبدع، يشتغل على اللغة وبها، وينتقل من التعبير المكرّر إلى الصياغة الجديدة وهو بمعنى من المعاني يمارس نوعاً من الاختراق والتخريب، مع المحافظة على أرضية من التفاهم.

(ذلك أن اللغة، حتى من حيث هي نظام، معرضة كي تعيش، لفعل الاختراق والتخريب الدائمين، ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضاً للتفاهم. التخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح، ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها، بل هو حياة اللغة وتطوّرها)(**3**).

ولكن الكاتب وهو يعيش أجواءه الخاصّة، ينتج دلالات ويتحرّك ضمن نصية ويخضع لمؤثرات البنيات الثقافية والاجتماعية، الأمر الذي يصح معه تعريف النص الأدبي كالتالي:

(النص بنية دلالية تنتجها ذات "فردية أو جماعية" ضمن بنية نصيّة منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدّدة)(**4**).

وما دام الكاتب لا يدرك نوايا القارئ، مهما تصوّر شبحاً معيّناً، فذلك يعني أنه يكتب لقارئ ضمني أو مفترض.
فإذا كان يكتب في السرديات مثلاً، فقد تكون المادة الحكائية قصة تاريخية أو قصة من الحياة، ينقلها من الزمن القبلي إلى الزمن الآني أي يقوم بترهينها وتكسير تسلسلها الخطي فتنتظم في بنية زمنية جديدة. ومن هنا ضرورة إعادة الترتيب لبلوغ الفهم.
غير أن المكتوب سيظل عملاً أدبياً ما دام في رفوف المكتبات، ما لم يتناوله المتلقي وبتعبير الفلاسفة، سيبقى موجوداً بالقوّة لا بالفعل. يقول عبد السلام المسدي:
(إنّ لا نص بدون قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وحتمي أن نقرّ(...) أن الملفوظ يظل موجوداً بالقوّة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفعته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه إلى حيّز الفعل إلا متلقّيه)(5).
والمتلقي . بدوره . له خلفيته، وهو يدخل بتصورات قبلية ولا يمكنه أن يضبط نوايا الكاتب بالتحديد، بل ربما يصيب بتأويلاته الخاطئة النصّ المقروء بكثير من التحريف والتشويه.
فقد كانت رواية "زمن النمرود" قد أثارت عند صدورها ضجّة، وكان وراء هذه الضجة مسؤولون شعروا أنها تمسّهم بشكل مباشر، يدعمهم في ذلك فئة من المتعلّمين الذين لم يكن من عادتهم الإقبال على مطالعة الأدب فضلاً عن قراءة الرواية واستيعابها، وراحوا يجتزئون عبارات وفقرات ليوظفوها حسب ما يحلو لهم خارج سياق النص الأدبي، مما أدى إلى أن يتعرّض الكاتب إلى مضايقات انتهت بمصادرة الرواية.

ومثلما للكتابة أدواتها، فكذلك للقراءة أدواتها وإذا كان القارئ لا يستطيع أن يتجرّد من قناعاته، فإنه عند تعامله مع النص، لابدّ أن يأخذ في الحسبان أن النص يتفاعل مع بقية نصوص الكاتب إن وجدت، تفاعلاً ذاتياً، ويتفاعل داخلياً مع النصوص المنتجة في عصره ويتفاعل خارجياً مع نصوص أنتجت في عصور أخرى.
وإن القراءة تبدأ من المُناص الذي يضم ما يظهر على الغلاف والمقدمات والذيول وكلمة الناشر وغيرها، مروراً بالتناص الذي يرد على سبيل الاستشهاد بنصوص أخرى، إلى الميتناص الذي يأتي نقداً وتعليقاً. وكل هذا يؤكد حقيقة لا يختلف فيها عاقلان، وهي أن يكون القارئ ذا عدّة تؤهله إلى أن يتعامل مع الملفوظ الأدبي بوصفه معطى متميّزاً يقتضي مهارة في التفكيك والتركيب للوقوف على ما يقوله النّص لا أن يجتهد في إسقاط ما يريد أن يقوله هو، فيكون أشبه بذلك الكائن الخرافي الذي تحكي عنه الأسطورة اليونانية، أن كان يعترض طريق الناس، وكلّما قتل ضحيّة أحضرها إلى سرير كان عنده فيضعها فوقه. فإذا كانت الضحية أطول من السرير قصّها، وإذا كانت أقصر منه مدّدها بحيث تصبح . في كل الأحوال مساوية للسرير.
والقارئ أمام المكتوب تواجهه عقبات، بخلاف السامع أمام المنطوق. إذ هو لا يشارك الكاتب في الوضعية، ولا يتوفّر على إمكانية الاستفسار والتثبّت من صحّة المسموع. وإن كان يمتلك المكتوب ولديه الوقت الكافي لإعادة القراءة والمراجعة.
1 . الوظيفة الاستبقائية:
والمقصود أن المُناص الخارجي قد يستبق الأحداث، أي يدلّ القارئ منذ البدء على بعض مما سيحصل. فهو قد يشير إلى الإطار الذي ستجري فيه الأحداث أو يقدّم صورة عن الجوّ العام للراوية أو القصّة.

ففي عنوان مثل "الجازية والدراويش"، قد يتصوّر القارئ منذ البداية امرأة ليست كسائر النساء، ليس فقط لأنها في علاقة مع الدراويش، بل لأن اسم الجازية يرتسم في الذهنية الشعبية على نحو خاص، وقد يجعل القارئ يستحضر سيرة بني هلال، بالإضافة إلى ما ينطبع في ذهنه عن الدروشة سواء بمعناها الشعبي الساذج أو بمعناها التاريخي التركي.

كما يوحي "زمن النمرود" بأنه زمن آخر، ليس زمن المخلصين الشرفاء. والزمن لا عيب فيه من حيث هو زمن، ولكن بإضافته إلى النمرود، أصبح مضافاً إلى كل ما يدلّ على الخداع والمكر والخراب والضرر وكل ما يمكن أن يوصف بالأعمال الشيطانية.

وفي "الشمعة والدهاليز" فإن الشمعة ليست مصدر الضوء وحسب، بل هي رمز التضحية إلى حدّ الاحتراق من أجل الآخرين. وهي في صيغة المفرد معطوفة أو بمعية الدهاليز ـ صيغة منتهى الجموع ـ تدلّ بوضوح على قيمة الشمعة وسط الظلمات.

ويمكن أن نقرأ في عنوان "سيدة المقام" صورة امرأة ليست ككل النساء أيضاً، فهي سيدة، والسيدة عادة ما ينظر إليها بعين الاحترام والتقدير، وهي سيدة المقام بما يستدعي المقام ـ بدوره ـ من منزلة خاصة في الموروث الشعبي بما هو مقصد للزيارة والتبرّك. وهكذا ترتفع دلالة السيادة بإضافة المقام إلى السيدة.

وقد يُعبّر عن الاستباق بأشكال أخرى غير العناوين. كأن نقرأ في رواية "البطاقة السحرية" لمحمد ساري افتتاحية جاء فيها:

((لسنوات طويلة ونحن نركض اتجاه أبواب مشعّة، حالمين باليوم الذي ستنفتح فيه لنسبح في الأنوار والورود خالدين فيها أبد الدهر. ويوم انفتحت تحوّل الأفق المشعّ إلى عاصفة هوجاء، جرفتنا بوحشية جنونية، أعادتنا إلى حيث كنّا رفقة الوباء والجهل والظلمة الحالكة))(**6**).

يتضح من خلال هذه الفقرة التي يسميها مفتتح الحلم، أن الأمل الذي كان منتظراً صار جرحاً، وتهاوت الأحلام على صخرة الواقع الصمّاء، فلم تعد حركة المجتمع تسير نحو الأفضل، بل أصبحت حركة نكوص وتقهقر، يسود فيها الجهل والوباء والظلمة الحالكة. وعندما نقرأ أن الرواية طبعت في الجزائر عام **2000**م، يتّضح بجلاء أن جزائر التسعينيات ستكون مسرحاً لأحداث العمل الأدبي.

وقد يأتي المُناص الخارجي واضح الدلالة أكثر في ارتباطه بالمتن، فيبدو هذا الأخير امتداداً طبيعياً للعنوان ولصورة الغلاف والإهداء ولأي قول مقتبس.

وأقرب مثال إلى هذا رواية "جيلالي خلاّص" (الحب في المناطق المحرمة). إذ بالإضافة إلى هذا العنوان الرئيسي يوجد عنوان فرعي وهو: المطر والجراد.

وقد وضع العنوان الأول في أعلى الصفحة بينما وضع الثاني في أسفلها وتفصل بينهما لوحة لماسيو استانزيون (إبادة الأبرياء).

وبمجرّد النظر إلى صفحة الغلاف الأولى يمكن أن نستحضر المربّع العلامي لـ"غريماس"

الحب (مسموح)
المناطق المحرّمة (ممنوعة)
إبادة الأبرياء
المطر (خير)
الجراد شر

تنهض المتضادّات والمتناقضات فوق إبادة الأبرياء، فالحب مطلوب ولو أنه يمارس في مناطق محرّمة، والمطر رمز الخير والنماء لولا أنه يصطدم بالجراد رمز القحط والخراب. وقد يفهم من إهدائه الكتاب لزوجته وأبنائه أن السرة بقيت مثل الحبل الوحيد الذي يشدّه إلى الحياة في ساحة يُباد فيها الأبرياء. ويؤكّد ذلك افتتاحية الكتاب بقول المتنبي:

هذه مهجتي لديك لحيني	فانقصي من عذابها أو فزيدي
أنا في أمة تداركها الله	غريب كصالح في ثمود

وعندما نقرأ النص لاحقاً سنجده يرسم لوحة الإبادة الحاصلة في البلاد، كما نجده يصوّر محنة المثقّف الكاتب الذي عانى التشرّد والمطاردة والتَّخفي. يعيش عزلة قاتلة وينقطع عن زوجته وأبنائه إلى حد الاشتياق.

2 . المناص التبريري:

سأكتفي في هذا النوع من المُناص الخارجي بنماذج من المقدمات التي يضعها "الطاهر وطّار" لأعماله. فهو يبدو حريصاً على تثبيتها في سائر ما يطبع، بالرغم من أنه يقول بمناسبة تقديمه مجموعة ((الصعود نحو الأسفل)).

((ثم أنني أعتقد أن التقديم الأفضل للعمل، هو ذلك الذي يفعله العمل نفسه، عندما يصدر للناس... وإذا ما شاء القرّاء الكرام، أقول لهم أنّني شخصياً لا أقرأ مقدمات الأعمال الإبداعية، إلا إذا كانت بأقلام أصحابها))(7).

ولكن من حقنا . بالمقابل . أن نطرح جملة من التساؤلات حول هذه المسألة:

فهل يعود حرص الكاتب على التقديم لعمله إلى أنه مقتنع بأن طبيعة الإبداع تستدعي مستويات متعددة من القراءة والتأويل، فيضطّر إلى دعم القارئ ببعض الشروحات والتوضيحات أم أنه يشك في أن عمله قادر على النهوض بنفسه؟ أم أنه يشك في قدرات القارئ أن يتوصل إلى ما يريد فيعمد إلى توجيهه الوجهة التي يراها؟

ومهما تكن طبيعة النيّة التي تحرك: الكاتب في هذا الاتجاه أو ذاك، إلا أنها في المحصّلة تظهر بمثابة مبررات لا ضرورة لها.

يقول الطاهر وطار في اللاز:

((إنّني لست مؤرخاً، ولا يعني أبداً أنّني أقدمت على عمل يمتّ بصلة كبيرة إلى التاريخ، رغم أنّ بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشابهها...))(8).

ولكن من ذا الذي يستطيع أن ينكر بأن رواية اللاز قد كُرّست أصلاً لإبراز دور الطّرف المغيّب في الحركة الوطنية ودور الشيوعيين في حرب التحرير على وجه التحديد. وفي مقدمته لـ"دخان من قلبي" سنة 1981م ينبّه القارئ إلى ضرورة النظر إلى الظروف التي أُنتجت فيها هذه المجموعة القصصية، وهي ظروف تتصل بوضع القصة القصيرة العربية عموماً والقصة الناشئة في الجزائر على وجه الخصوص، فضلاً عن وضع الجزائر في الخمسينيات.

ويشير في تقديمه لـ"الشمعة والدهاليز" إلى أنه استعان ببعض الخصائص الملحمية والمأساوية التي تميّز أصدقاءه دون أن يكتب سيَرَهم الذاتية، ولكن القارئ لا يعدم أن يتعرّف على

ملامح شخصية "يوسف سبتي" الذي أهديت له الرواية، كما أنّ الكاتب لا يخفي تعاطفه مع "عيسى لحيلح" الذي لا يتردّد في ذكر اسمه وعرض مراسلاته التي بعث بها وهو في الجبل، في روايته ((الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)).

وفي كلمته التي تتصدّر هذه الرواية الأخيرة، يعترف بأنه يلتجئ "إلى عمل لا صلة له أصلاً بالعمل الفنّي، ولا بالعملية الإبداعية. إنها المقدمة وما شابهها ((إنارة للقارئ والناقد والباحث. خاصة ذلك القارئ الذي يقرأ الأعمال الأدبية لهذا الكاتب أو ذاك، معزولة عن بعضها وعن مسار الكاتب وشخصيته التي اكتسبها على مرّ السنين))(**9**).

وهكذا يستمرّ الكاتب في إيراد النصائح وفي توجيه القارئ والناقد والباحث والمعيد في الجامعة والصحفي، وكأنه يستدرج القارئ إلى الموافقة على الخلاصة التي ينتهي إليها في قوله:

((سيجد القارئ الذي ليس له ثقافة، تراثية عموماً، نفسه مضطراً إلى مراجعة بعض المفردات والاصطلاحات، كما قد يجد صعوبة في العثور على "رأس الخيط" وعذري أنّني حاولت تقديم ملحمة وليس قصة فقط))(**10**).

3 . التنبيه كوظيفة معطّلة:

في "نوّار اللوز" ينبّه واسيني الأعرج إلى أن عمله من نسيج الخيال، وأن أيّ تطابق مع ما يوجد في الرواية، فإن ذلك ليس صدفة.

وأن قارئ "نوّار اللوز" مهما حاول أن يعثر على هذا التطابق، فإنه سوف لا يعثر عليه بالمعنى الحرفي. ولأنها من نسج الخيال فعلاً فإن الشخصيات تبدو مشابهة لبعض ما يوجد في الواقع ولكنها متميّزة عنها. وهي ربما تأخذ من ملامح شخصيات كثيرة لتختلف عنها جميعاً. ولهذا يأخذ التنبيه بعداً أقرب إلى التحدّي والسخرية منه إلى التنبيه بمعنى النصح والإنارة. بينما ينبّه "الحبيب السايح" في زمن النمرود قائلاً:

((الأحداث متخيّلة. والأشخاص كذلك. وأن أيّ تطابق قد يقع، إنما يكون خاضعاً للصدفة))(**11**).

ولكن أسماء بعض القبائل المعروفة في المنطقة وبعض الأشخاص أيضاً، كان عاملاً حاسماً بالإضافة إلى المضمون السياسي في إثارة الضجّة المعروفة حول الكتاب عند صدوره.

((وكان وراء هذه الضجة مسؤولون شعروا أنها تمسّهم بشكل مباشر، يدعمهم في ذلك فئة من المتعلّمين الذين لم يكن من عادتهم الإقبال على مطالعة الأدب فضلاً عن قراءة الرواية واستيعابها، وراحوا يجتزئون عبارات وفقرات ليوظّفوها حسب ما يحلو لهم خارج سياق النص الأدبي، مما أدى إلى أن يتعرّض الكاتب إلى مضايقات انتهت بمصادرة الرواية))(**12**).

يتبيّن من خلال التنبيه الأول أنه بالرغم من دعوته القارئ إلى الاجتهاد في مقاربة أحداث الرواية بما جرى في الواقع إلا أن الاجتهاد وإن حصل لا ينتهي إلى مطابقة حرفية مع الواقع، لكن التنبيه الثاني رغم صراحته ووضوحه، لم ينفع في الإيهام بالمتخيّل، لأن النزوع إلى الواقعية الحرفية كان أوضح من أن يغطّى.

غير أن التنبيهين بالرغم من تباينهما، يلتقيان في كونهما تنبيهين معطّلين، لم يحقّق أيّ منهما الغاية التي وضع من أجلها.

4 . وظيفة الدعم والمجاملة:

إن من يقرأ مقدمة الأديبة "عائشة عبد الرحمن . بنت الشاطئ" التي تتصدّر أقاصيص "زهور ونيسي" ((على الشاطئ الآخر))،

يقرأ منذ البداية موقف الإنسان العربي من الثورة الجزائرية وتعاطفه معها. وبنت الشاطئ لا تخفي تحيّزها للثورة ولا للكاتبة الأنثى فهي تقول:

((وكل ما يأتي من الجزائر أثير عندي حبيب إلي، فضلاً عمّا يظنّ من تحيّزي لكاتبة أنثى، تكتب بقلم عربي صميم، في منطقة عزيزة من وطننا الكبير، وتواجه من تبعات حريتها التي قدمت لها أغلى فداء، معركتها الجديدة لكي تتخلّص من تغلغل الوجود الفرنسي في حياتها الثقافية والفكرية))(13).

ولا خلاف في أن تعبّر الأديبة المعروفة عن هذا الموقف النبيل اتجاه وطن تشعر نحوه بالاعتزاز والولاء. لكن ما يلفت النظر في مقدّمتها أنها لا تخلو من ملاحظات نقدية مؤثّرة، ومن شأنها أن تترك انطباعات تحتاج إلى شيء من المراجعة ومنها:

أولاً: قد تصبح ظلال الثورة محرّكاً نفسياً يجعل القارئ يغفل المستوى الفنّي للقصص، حتى تصبح الشرعية التاريخية جسراً للعبور إلى الشرعية الأدبية. وهذه ظاهرة قد عمّت في الإنتاج الأدبي في الجزائر بحيث صار الخطاب الأدبي لا ينهض بذاته بقدر ما ينهض به الخطاب السياسي، سواء باسم الثورة والشرعية التاريخية أو باسم الاشتراكية في السبعينيات.

ثانياً: قد يتعدّى الأمر التقييم الفني فيطمس حقائق لا ينبغي أن تفوت القارئ، وأقصد بالتحديد المقدّمة التي وضعتها "زهور ونيسي" وما تحتويه من عبارات منقولة حرفياً عن "عبد الوهاب البياتي" من كتابه ((تجربتي الشعرية)).

يبقى أن وظيفة الدعم ليست وقفاً على المقدمة، بل قد تتمّ في شكل إهداء يضعه المؤلّف تقديراً للمُهْدَى إليه أو تعبيراً عن انتماء أو تضامن. غير أن المتلقّي قد يأخذه بالنيّة نفسها وقد يجعل منه حكماً مسبقاً يبني عليه تأويلاته ويبرّر قناعاته التي قد تتعارض مع قناعات الكاتب أصلاً.

ومن ذلك على سبيل المثال: أن يهدي "الطاهر وطار" ((عرس بغل)) إلى إحسان طبري، عضو المكتب السياسي لحزب "تودة" ويهدي رواية ((الولي الطاهر..)) إلى "حسين مروة" و"محمود أمين العالم".

5 . الوظيفة الإشهارية:

تأتي عبارات الإشهار عادة على صفحة الغلاف الأخيرة. وقد تكون كلمة الناشر أو يستعان فيها بشخصية معروفة أو قد تكون من وضع المؤلف نفسه. كما قد تتعلّق بشخص الكاتب ومكانته أو تمس العمل موضوع الإشهار مباشرة.

ومن النوع الأول ما نقرؤه في "ألم الكتابة عن أحزان المنفى" لواسيني الأعرج، إذ ورد في ظهر الغلاف ما يلي:

((عصارة قلب أضناه حب الوطن وحب الحرية، صور حيّة لما يعانيه الأديب الموجوع والكاتب الذي كان مداده نقاطاً من دم قلبه، وقلمه ريشة من قفص صدره.

يترجم هذا الكتاب عن أحاسيس الكاتب المعذب، الكاتب الذي غُلّت يداه وكُمّ فمه، ومع هذا استطاع أن يتغلّب على القيد وأن يقهر اللجام..))(14).

وإذا علمنا أن الكتاب صدر سنة 1980م، أمكننا أن نستحضر الصراع التقاطبي . يومئذ . بين المعسكرين الرأسمالي والاشتراكي، وما كان يتطلّبه هذا الأخير من نضالات وتضحيات، وهي التي من شأنها أن تمنح صاحبها الشرعية الوجودية أو الشرعية الأدبية، بصرف النظر عمّا إذا كان المعني قد ناضل وضحّى وغُلّت يداه وكُمّ فمه فعًلا أم لا.

ومن النوع الثاني الأقوال التي جاءت أيضاً في الصفحة الأخيرة حول "البطاقة السحرية" لمحمد ساري، وهي تلتقي في نعت الرواية بأنها على قدر كبير من الفنية والجرأة، وهي سحرية

بلغتها الجميلة وأسلوبها المشوِّق، وهي تعرية للواقع وتستثمر أيضاً الصور الفنية والاستعارات...الخ.

أقوال حول "البطاقة السحرية"

((الرواية على قدر كبير من الفنية والجرأة، فهي ترصد لنا بعض مخلّفات حرب التحرير وما أفرزته من مظاهر كان لها تأثير سلبي على المجتمع من خلال انحراف بعض المجاهدين وغرقهم في دوامة الماديات والمغريات المتنوعة)).

أحمد منوّر

((رواية "البطاقة السحرية" هي بحق بطاقة سحرية بلغتها الجميلة وأسلوبها الشيّق وأحداثها المشوّقة التي تشد بخناق القارئ. ولا تخلصه من ذاتها إلا بعد طي صفحاتها الأخيرة)).

علاوه جروه وهبي

((قصد الكاتب في "البطاقة السحرية" تعرية الواقع الجزائري الذي ما يزال حتى اللحظة يقتات من فكر القبيلة، لا من رؤى الحضارة والحوار))

علال سنقوقة

((يقترب المؤلف في هذه الرواية من الواقع أكثر عندما يستعمل العامية، خاصة وأنه لم يلجأ فقط إلى الألفاظ والتعابير والأمثال. بل استثمر أيضاً الصور الفنية والاستعارات)).

كحال بو علي

ونخلص . بعد هذا . إلى السؤال التالي: هل من الضروري أن يدرج المُناص الخارجي في عمليتي الكتابة والقراءة؟

ولمحاولة الإجابة، يمكن القول أنّ لا أحد يمكنه أن يقرر نيابة عن المؤلف أو الناشر ما يجب وضعه بمحاذاة المتن. غير أنّ القراءة . بدورها . تقتضي جملة من الاحتياطات. فقد يحدث وأن يأتي المتن امتداداً للعنوان وللوحة المرسومة إن وجدت، وللإهداء والافتتاحية وحتى ما يوضع بغرض الإشهار قد لا يجانب الصواب إذا كان صادراً عن قراءة نقدية تعطي العمل حقّه اللازم، ممّا قد يشكل إضاءات تعين على استكناه دواخل المكتوب.

لكن يمكن . أيضاً . أن يكون المناص مجرّد ديكور يخدع النظر ويحرف القراءة عن الاتجاه المطلوب، وخاصّة الكلمات التي يكتبها المؤلف، لا لأنها كاذبة أو موهمة عن قصد، بل لأن طبيعة الإبداع فيها من القصد والعفوية وتستدعي من التأويلات المحتملة ما قد لا يتطابق مع تصريحاته بالضرورة.

والكاتب يساوي عمله لحظة الكتابة ولكنّه خارجها يصبح إنساناً آخر، يعيش بوصفه فرداً يتأثّر بالواقع المادي. ولكنّ فرصة الكتابة بالنسبة له هي فرصة متميّزة يتعامل فيها مع المتخيّل من مسافة أخرى.

((الكاتب يروي يسرد ينص... وقد يحكي عن الفرد الذي هو طرف في علاقة مع الواقع المادي. يحكي عنه حضوراً في هذا المتخيّل. يحاور الكاتب المتخيّل، يحاوره في مسافة الكتابة، ويحاوره عالماً له أساسه المادي ولكنه في المتخيّل مستوى آخر.

الكاتب آخر غير الذي مارس العلاقة مع الواقع المادي. الكاتب ذاكرة أخرى تقيم المسافة مع هذا المتخيّل، تتعامل معه ترى فيه وتكتب منه. لهذا المتخيّل، زمن تكوّنه وللكتابة زمنها المختلف، وبين الزمنين تستمر علاقة الفرد بالواقع المادي من حيث هو حضور فيه، في نظام العلاقات فيه، أي فيه ما يحدد له موقعاً يحكمه ويتجاوزه كفرد))(15).

إحالات

1 . محمود أمين العالم . الثقافة والثورة، ص: .308
2 . عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب، ص:112 عن TODOROV (TZEVETAN) LITERATURE ET SIGNIFICATION- PARIS- LARROUSSE 1967
3 . يمنى العيد . في معرفة النص، ص.32
4 . سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي، ص.32
5 . عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب، ص.82
6 . فالح شبيب العجمي . العلاقة بين فهم القارئ وفهم كاتب النص . عالم الفكر المجلد 28، العدد الأول سبتمبر 1999، ص:.369
7 . محمد ساري . البطاقة السحرية، منشورات التبيين الجاحظية . ص:.03
8 . الحبيب السايح . الصعود نحو الأسفل . المؤسسة الجزائرية للطباعة، ص:.08
9 . الطاهر وطار . اللاز . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع . الجزائر، ط3، ص:.07
10 . الطاهر وطار . الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزمي . منشورات التبيين الجاحظية، ص:.10
11 . واسيني الأعرج . نوار اللوز.
12 . مخلوف عامر . الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص:.38
13 . زهور ونيسي . على الشاطئ الآخر . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص:.05
14 . واسيني الأعرج . ألم الكتابة عن أحزان المنفى.
15 . يمنى العيد . في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط3، ص13.

المعنى بين التعيين والتضمين

تمهيد:
"يبدو لنا أنه من الممكن تعريف العالم الإنساني بوصفه عالماً من الدلالة في الأساس؛ إذ لا يمكن وصف العالم بأنه (إنساني) إلا بمقدار ما يدل على شيء ما"
GREIMAS, Sèmantique structurale. P. 5.

بيا[illegible]لاقة مركبة لا تخلو من عوائق ومنزلقات؛ فقد شاع في السنوات القليلة الماضية استخدام مصطلح (التضمين) في مجمل الخطاب الثقافي والنقدي والسياسي، بل والصحفي أيضاً، بحق أو بغير حق. وذلك نظراً لخصوبة هذا المفهوم، ولاتصاله بعدد من المعارف والعلوم. لذا فإن هذا البحث يحاول الوقوف على الدلالة الدقيقة للمصطلح، فضلاً عن تحديد مقوماته وخصائصه وقيمته المعنوية. ومن الواضح أنه لا يمكن القيام بهذه المهمة دون التعرض بالبحث والتحليل لمجمل المسائل والقضايا المتصلة بـ (مشكلة المعنى) كالسؤال عن ماهية المعنى ومناهج البحث فيها، وتسليط الضوء على مفاهيم ومصطلحات أساسية في (علم الدلالة) مثل (العلامة اللغوية) و(الدال) و(المدلول) و(اعتباطية العلاقة اللغوية) والتمييز بين (التعيين) و(التضمين) وصولاً إلى تفصيل القول في (التضمين) الذي يمثل بؤرة اهتمام البحث الحالي.

. مشكلة المعنى: من المنطق إلى علم الدلالة

تجاذبت مباحثَ المعنى ومشكلاته، قبل نشوء واكتمال (علم الدلالة) بمفهومه الحديث، جملة من العلوم الإنسانية والاجتماعية، سواء منها العلوم اللغوية كالنحو واللغة والبلاغة، وما يتصل بها، أو غير اللغوية كالمنطق وعلمي النفس والاجتماع، فضلاً عن الفلسفة.

ولا غرابة في ذلك؛ حيث إن (مشكلة المعنى) تقع في الصميم من اهتمامات العلوم الإنسانية جميعها.

وكما يلاحظ عالم الدلالة (غريماس) بحق فإن:

"العلوم الإنسانية يمكن أن تجد قاسمها المشترك في البحث المنصب على الدلالة"(1) إلا أنه في حكم المؤكد . مع ذلك . أن المنطق وبخاصة (مبحث التصورات) هو المعني الأول بمسألة المعنى، بالمقارنة مع العلوم الأخرى المشار إليها.

إن موضوع العلاقة بين (الألفاظ والمعاني) أو بتعبير أكثر شمولاً بين (الدوال والمدلولات) يمثل، دون ريب، محور اهتمام

المنطق الصوري. ولعله من المفيد في هذا المجال الإشارة إلى الجهود الواضحة للمناطقة العرب في التراث العربي الإسلامي.

فلقد أسهم هؤلاء بقسط وافر في البحث في قضايا الدلالة على تشعبها. نذكر في هذا الشأن . على سبيل المثال لا الحصر . تمييزهم بين الدلالة اللفظية وغير اللفظية، وكذا بين الدلالتين الوضعية والعقلية.

أما في باب دلالة اللفظ على المعنى وتحديد العلاقة بينهما، فقد ميز علماء المنطق العرب بين كل من:

دلالة المطابقة: حيث يتطابق اللفظ مع معناه. ودلالة التضمن وفيها يكون المعنى جزءاً من المعنى الذي يطابقه اللفظ.

ودلالة الالتزام: عندما يكون اللفظ دالاً بالمطابقة على معنى، بحيث يلزم عن هذا المعنى معنى آخر سواه(2).

ولا بد من التأكيد هنا على أن تأثر المنطق العربي بالمنطق اليوناني لا يقلل ولا ينتقص من شأن إسهامات المناطقة العرب، إذ إنهم لم يكونوا مجرد ناقلين لمسائله ومجترين لقضاياه، بل إنهم تناولوا ذلك كله بالإضافة والتعديل والنقد والتحليل، بما يجعل مصنفاتهم المنطقية أقرب إلى الابتكار منها إلى التكرار.

ظل (المنطق) هو الحقل العلمي الذي يحتكر، أو يكاد، دراسة المعنى لقرون متطاولة، إلا أن التطور الهائل الذي حققه علم اللغة العام (اللسانيات) وما تفرع عنه أو اتصل به من علوم لغوية بدءاً من أواخر القرن التاسع عشر قد أدى تخصيص موضوع الدلالة بعلم مكرس له دعي بـ (علم الدلالة).

ويعود الفضل في ظهور هذا المصطلح إلى العالم اللغوي الفرنسي (ميشيل بريال **M. Brkèal**) عندما استخدمه لأول مرة في مقال له ظهر عام (**1883**)، ثم في كتابه المنشور عام (**1897**) تحت عنوان (مقال في علم الدلالة . **Essai de Sèmantique**) ويعد هذا الكتاب فاتحة المؤلفات اللسانية التخصصية في علم الدلالة. ثم توالت المؤلفات في هذا الشأن إلى أن ظهر كتاب العالم (نيروب . **NYROP**) في عام (**1913**) المعنون بـ (علم النحو التاريخي . **Grammaire Historique**) حيث خصص الجزء الرابع منه لدلالة الألفاظ. ويعتبر هذا الكتاب تتويجاً لمجمل الجهود السابقة في مجال علم الدلالة(**3**).

وبعد عقد من هذا التاريخ، أي في عام (**1923**) ظهر كتاب)(معنى المعنى . **The Meaning of meaning**) لمؤلفيه (أوجدن وريتشاردز . **Ogden-Richards**) وقد أحدث تأثيراً كبيراً في الأوساط العلمية المختصة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الكتاب قد تجاوز المجال اللغوي الصرف إلى المجال المعرفي الابستِمولوجي(**4**). وبدءاً من خمسينيات القرن العشرين تتابعت الدراسات والمؤلفات التي تتناول مسائل الدلالة وتنوعت اتجاهاتها واهتماماتها وفق المدارس أو المذاهب التي ينتمي إليها. ولعل كتاب (اولمان **Ulmonn**) (موجز في دلالة الألفاظ الفرنسية . **Prècis de sèmantiqui française**).

الصادر عام (**1952**) يمثل ملخصاً لمسيرة (علم الدلالة) حتى تاريخ صدوره. أما كتاب العالم الليتواني الأصل، الفرنسي الإقامة (غريماس **Greimas**) المعنون بـ (علم الدلالة البنيوي .

Sèmantique Structurale) فإنه يشير . دون شك . إلى الآفاق الرحبة التي سما إليها علم الدلالة مع سطوع نجم البنيوية في علوم اللسان إذ هو بمثابة النص التأسيسي للمدرسة الفرنسية في علم الدلالة، ويظل المرجع الذي لا غنى عنه لدراسة المستوى الدلالي في اللغة.

ولا بد من الإشارة أخيراً إلى أن أول كتاب عربي حديث تناول موضوع الدلالة إنما هو كتاب: (دلالة الألفاظ) للدكتور (إبراهيم أنيس) الصادر في القاهرة عام (**1958**)، وهو كتاب جامع ألم مؤلفه، أو كاد، بما كتب في موضوع الدلالة سواء في التراث العربي، أو حديثاً في الغرب حتى تاريخ صدوره.

. ما هو المعنى؟

سؤال شائك وكبير يحتمل إجابات كثيرة؛ فمن الممكن مثلاً أن نقول: . طبقاً لمبدأ التعريف بالسلب . إن المعنى ليس كياناً مستقلاً؛ أي أنه ليس كياناً قائماً بذاته تنطوي عليه الألفاظ أو الكلمات. أما إذا أردنا تعريفاً إيجابياً فبوسعنا القول: إن المعنى هو فهم لماهية الألفاظ والعبارات.

إن (نظرية المعنى) وفق التعريف السابق تبحث في كيفية امتلاء الألفاظ بالدلالات: كيف يمكن للألفاظ أن تكون ذات معنى؟ وبناء على ذلك فإن (علم الدلالة) يأخذ على عاتقه البحث في الآليات والقواعد التي تتحكم في إنتاج المعنى في اللغة.

ولسائل أن يسأل: ما الذي تقدمه معاجم اللغة إذاً؟

الجواب هو أن المعجم اللغوي يزودنا بمعاني ألفاظ اللغة، لكنه لا يبين لنا طبيعة هذه المعاني.

أي أنه لا يجيب عن السؤال المطروح: ما هو المعنى؟

وما دمنا بصدد الحديث عن المعاجم اللغوية فلا بأس من الإشارة إلى نوع من البحث الدلالي المبكر في التراث اللغوي العربي. نلمس ذلك . بداية . في تلك الرسائل التصنيفية التي جمع فيها بعض اللغويين الرواة ألفاظاً بعينها ترجع إلى موضوع بعينه؛ كالإبل والخيل والشجر والنبات، وغير ذلك.

ثم تطور الأمر بعد ذلك إلى وضع المعجمات الكبرى المرتبة تبعاً لمعاني الألفاظ وليس وفقاً لأصولها وموادها، كما هو الشأن في المعاجم اللغوية.

من هذه المعاجم التي توجه عنايتها إلى معاني الألفاظ لا إلى مبانيها، نذكر معجم (المخصص) لابن سيده ويقع في سبعة عشر جزءاً. حيث يخضع التصنيف فيه للموضوعات؛ فثمة فصل للسماء والنجوم، وآخر للأرض وأجزائها، وثالث للإنسان وما يتصل به، وهكذا هو الشأن مع باقي ا لفصول. كما أن المعاجم المخصصة لألفاظ اصطلاحية محددة كألفاظ القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، تمثل . دون ريب . نوعاً من التصنيف الدلالي.

ذلك هو حال كتاب (مفردات القرآن) للراغب الأصفهاني، وكتاب (غريب الحديث والأثر) لابن كثير . على سبيل المثال(**5**).

بالعودة إلى الحديث عن ماهية المعنى وعن موضوع (علم الدلالة) المتمحور أساساً حول الصلات القائمة بين الدال والمدلول، ما يستتبعه ذلك من بحث في معاني الألفاظ وخصائصها وتقلبها وتطورها، والقواعد والأسس، أو لنقل القوانين، التي تتحكم في كل ذلك، فإننا نجد أن العلاقة بين

الدال والمدلول تختزل العلاقة بين اللغة والفكر مع كل العناصر والإشكالات التي تطرحها هذه العلاقة، وبالتالي أسبقية أحدهما على الآخر: اللغة أو الفكر.

إن هذه العلاقة بالذات، أي علاقة اللغة بالفكر هي التي حدت ببعض اللغويين إلى محاولة تجاوز البحث في الدلالة، بحجة ارتباط ذلك بالدراسات النفسية، فحاولوا عزل الجانب العقلي للغة عن اللغة ذاتها، منطلقين في ذلك من مقولة خلاصتها، أن اللغة تقوم بصياغة وسائل التعبير عن الأشياء لدى الإنسان، إلا أنها لا تكوّن معرفته بها. إلا أن مقولة كهذه لا يمكن لها أن تحسم هذه المسألة؛ إذ إنه من غير الممكن فصل فعاليات معرفة العالم عن معرفة اللغة، كما أن اللغة ليست مجرد حامل للأفكار فحسب، بل هي تسهم بشكل فعال في تشكيل هذه الأفكار. وقد عبر العالم اللغوي (سابير ـ **Sapir**) عن طبيعة هذه العلاقة التي تربط اللغة بالفكر، بل اللغة بالواقع بصورة عامة حيث يرى أن العالم الذي نعيش فيه هو "امتداد واسع غير مدرك مبني على العادات اللغوية للجماعة"(**6**).

أما عالم الاجتماع (آدم شاف) فإنه يؤكد على ارتباط عملية الإدراك ذاتها باللغة حيث يقول: "إن الفكر المتصور لا يمكن إدراكه بدون اللغة؛ ذلك أن الإنسان، إثر عملية مركبة من التربية الاجتماعية، لا يتعلم الكلام، بل والتفكير أيضاً. إنه يتعلم ذلك متلقياً عن المجتمع منتوجاً جاهزاً تماماً [هو] الوحدة اللغوية ـ الفكرية"(**7**).

ـ أهم المقاربات الممكنة لدراسة المعنى

بيّنا فيما سبق الصعوبات والإشكاليات التي تعترض المحاولات التي تستهدف الوقوف على طبيعة المعنى وبيان ماهيته وتحديد عناصره ومتعلقاته.

إن المحاولات الأولى للاقتراب من مشكلة المعنى تجلت في البحث في بعض الظواهر الدلالية المفترضة كالاشتراك والترادف والتضاد والتطور الدلالي وغير ذلك من المسائل الدلالية المتصلة بالمعنى أي أن الأمر لم يكن ليرقى ـ مع هذه المحاولات ـ إلى درجة اقتراح نظرية منهجية متكاملة للبحث في ماهية المعنى إلا أنَّ الجهد العلمي المتصل في هذا المجال تمخض في نهاية المطاف عن نشوء عدد من النظريات الدلالية التي يمكن إرجاعها إلى المقاربات الآتية: ـ

أ ـ **المقاربة التحليلية:** إذ إنها تهدف الوصول إلى جوهر المعنى عن طريق تحليل مكوّناته الرئيسية.

ب ـ **المقاربة النفسية:** كما تتمثل في (النحو التوليدي) حيث تنظر إلى علم اللغة باعتباره جزءاً من علم النفس. فاللغة ـ وفقاً لهذه المقاربة ـ مرآة للفكر، وما الفكر سوى الجهاز البيولوجي الموروث الذي يحمل خصائص معينة تمكننا من إنتاج اللغة وتفسيرها. إن دراسة اللغة، والحال كذلك، تتيح لنا الوقوف على ملمح من ملامح هندسة الذهن البشري؛ أي أن الأمر يتعلق بدراسة الخصائص المجردة للعمليات التي يقوم بها الدماغ عند ممارسة النشاط اللغوي وفي ذلك اقتراب مما يعرف ـ بالمظهر الإبداعي ـ للاستعمار اللغوي عند الأفراد. كما أشار إليه (ديكارت) ثم (تشومسكي) من بعده(**8**).

ج ـ **المقاربة العملية:** ويتعلق الأمر هنا بدراسة فعل أو أثر اللغة، وذلك من خلال التركيز على كيفية عمل الألفاظ أكثر من دلالاتها.

هذا ويمكن الإشارة هنا إلى اتجاهين رئيسيين:

- **الأول:** يتمثل في الاتجاه السلوكي، ويقوم على دراسة المعنى من خلال (المثير والاستجابة) بين طرفي عملية الاتصال (المتكلم والمستمع).

- **الثاني:** الاتجاه التداولي: حيث يتم التركيز على العلاقة القائمة بين اللغة ومتداوليها أثناء عملية الاتصال اللغوي.

هذا، ويجب التمييز هنا بين ثلاثة اتجاهات تداولية أساسية، وذلك على النحو التالي(**9**):

1 - **تداولية الملفوظية:** بالنظر إلى المنتج اللغوي بوصفه فعلاً معيناً يتم خلاله تحقق الجمل التي تناط بمتكلم بعينه، ضمن ظروف مكانية وزمانية بعينها.

2 - **تداولية تحليل المحادثات:** يقترح أحد أعلام هذا المجال العالم (غرايس . **Grice**) اعتماد عدد من المبادئ أو القواعد الافتراضية التي يفترض مراعاتها لتحقيق محادثة لغوية ناجحة فمن ذلك مثلاً (مبدأ التعاون) الذي يفترض أن يصوغ المتكلم عباراته مراعياً عدداً من الأسس الموضوعية والشكلية التي تؤمن تواصلاً لغوياً ناجحاً مع المستقبِل (المستمِع، المحاوِر). ويتطلب ذلك الالتزام الضمني بجملة من القواعد، أهمها: (قاعدة الكمية)، ويقصد بها كفاية المعلومات المقدمة عبر الحوار اللغوي. (قاعدة الكيفية)، أي وضوح هذه المعلومات المقدمة (قاعدة العلاقة . المناسبة) أي ارتباط المعلومات بالسياق. وغير ذلك من القواعد الضمنية(**10**).

3 - نظرية أفعال الكلام:

لقد بنى الفيلسوف الإنجليزي (أوستن . **Austin**) نظريته هذه بناء على ملاحظة أساسية مفادها أنه ليس ثمة فعالية إنسانية . مهما كانت، لا تتضمن فعالية لغوية مكملة لها ومتكاملة معها. وقد لاحظ أن المتكلم عندما يتلفظ بعبارة ما فإنه يقوم بإنجاز ثلاثة أفعال متزامنة، وهي:.

- **فعل القول:** ويتمثل في نطق الألفاظ وتركيبها في جمل وعبارات.

- **فعل الخطابة (الإنجاز):** ويتضح ذلك بخاصة في الأفعال الإنشائية؛ إذ يقوم المتكلم بإنجاز أفعال الوعد والوعيد والتحقير . مثلاً . بمجرد تلفظه بها (أعدك بالقدوم غداً. إنجاز فعل الوعد حال التلفظ باللفظ).

. فعل التأثير بالقول (جعل الإنجاز)، ويتعلق الأمر هنا بالنتائج البعيدة للخطاب على مسامعه، من إقناع أو إغضاب أو إثارة. أو غير ذلك.

إن دراسة المعنى، طبقاً لهذا المنظور، تتم من خلال البحث في أثر (فعل) الكلام في متلقيه(**11**).

يعتبر مفهوم العلامة اللغوية (**Le Signe**) المفهوم المركزي في اللسانيات الحديثة، ويعود الفضل في تأصيله والبحث فيه إلى العالم الألسني الرائد (دوسوسير **F-de Saussur**) الذي انطلق في تفكيره اللغوي من مبدأين أساسيين مفادهما:

1 . أن اللغة شكل لا جوهر.

2 . أولوية العلاقة بين العناصر اللغوية على العنصر المفرد.

وقد نتج عن ذلك النظر إلى اللغة بوصفها مجموعة من العلامات الدالة ترتبط بينها بعلاقات بنيوية(12).

إن مفهوم (العلامة اللغوية) يستعصي على التعريف المباشر نظراً لطبيعته المركبة، إلا أن التعريف المتفق عليه يرتكز على ملاحظة العلاقة القائمة بين عنصرين اثنين: العلامة هي ماهية قابلة للتحول إلى شيء محسوس؛ هذا المظهر المحسوس بالنسبة إلى الناطقين بلغة ما يدعى (الدال **Le Signifiant**) أما الجزء الغائب من العلامة، أو بتعبير آخر، مظهرها المجرَّد، فهو المتصور الذهني الذي يدل عليه الدال، ويسمى (المدلول **Le Signifiè**) في حين يطلق مصطلح (الدلالة . **La signification**) للإشارة إلى عملية ارتباط الدال بالمدلول في أذهان متداولي اللغة(13).

على أن (دوسوسير) يؤكد على الالتحام القائم بين الدال والمدلول؛ إذ هما . كما يرى . أشبه بوجهي الورقة الواحدة.

واقع الحال يقول إنه لا وجود (للمدلول) خارج علاقته مع (الدال)، كما أنه لا يمكن تصور الدال دون المدلول وكذلك العكس. وينتج عن ذلك أن (العلامة اللغوية) هي إشارة وافتقاد في الآن ذاته، إنها ثنائية الوجود أصلاً(14).

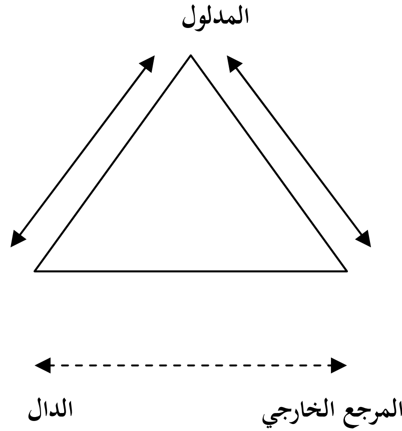
وهذا يؤكد ما كنا قد ذهبنا إليه حول طبيعة المعنى؛ إذ إنه ليس بالماهية التي يمكن فحصها بشكل مستقل عن العلامات التي تدل عليه، إن المعنى لا يوجد إلا من خلال العلاقات التي يشترك في صياغتها.

يمكن القول، بناء على ما تقدم، بأن آلية الدلالة أو عملية تولد المعنى في الذهن البشري ترتبط بعملية ثلاثية تسير على النحو التالي:

إن التقاط أذن السامع لمتوالية صوتية معينة يحدد (الدال)، أي يجعل العلامة اللغوية محسوسة صوتياً، ثم إن الدال يحيل السامع على مفهوم أو متصور قائم في مخزونه الذهني؛ على (المدلول)، وهو الجزء الغائب من العلامة كما بيّنّا.

ثم يقوم (المدلول) بالإحالة على الشيء الخارجي؛ محسوساً كان أو متخيَّلاً، وهذا ما يسمى (المرجع الخارجي).

إن عملية حصول المعنى هذه قد تم التعبير عنها فيما يعرف بالمثلث الدلالي، المستلهم دون شك من فكر (دوسوسير) وهو التالي:



إن هذا الشكل التمثيلي يبين أن العلاقة بين (الدال) والمرجع الخارجي تمر عبر (المدلول)؛ أي أنه ما من علاقة مباشرة بين (الدال) و(المرجع الخارجي) وهذا ما يشير إليه الخط المتقطع في قاعدة المثلث. إن الحديث عن العلامة اللغوية ومكوناتها

وآلية دلالتها لا يكتمل دون التطرق إلى مفهوم أساسي على صلة وثيقة بها، ألا وهو مفهوم (الاعتباطية اللغوية . **L'arbitraire linguistiqul**) ويقصد بها طبقاً لـ (سوسير)، ونفي وجود أي تلازم طبيعي ومنطقي بين (الدال) و(المدلول). وهو ما يشار إليه غالباً بعبارة (اعتباطية العلامة اللغوية)(**15**).

إن الأمر يتعلق في نهاية المطاف بالعلاقة بين اللغة . بجميع مكوناتها . وبين الواقع الخارجي.

إن نفي وجود علاقة طبيعية أو معلّلة بين اللغة والعالم يعني انعدام هذه العلاقة بين كل من: الصوت والمعنى، والدال والمدلول، والتركيب النحوي والمنطق، وبين الوحدات اللغوية والوحدات غير اللغوية. وينتج عن هذا الموقف نتيجة مهمة مفادها:

أنه لا يمكن تحديد الوحدات اللغوية الصغرى بشكل مستقل عن اللغة التي تنتمي إليها هذه الوحدات. وهذا . دون شك . أحد الأسباب الرئيسية لاختلاف اللغات الإنسانية.

إن مقولة (الاعتباطية اللغوية) تجد صداها النظري الحاد في نظرية الألسني الدانماركي (هيلمسليف . **Hjelmslev**) البنيوية (**Glossèmatique**) التي تُعدَّ . في كثير من عناصرها . تجسيداً لكثير من الأفكار البنيوية الضمنية عند (دوسوسير)، يتضح ذلك بوجه خاص في مناداة (هيلمسليف) بأن الطبيعة الصميمة للوحدات اللغوية إنما هي شكلية محضة. وبأنه لا يمكن تحديد هذه الوحدات إلا بالنظر إلى النظام اللغوي التي هي جزء منه(**16**).

إلا أنه يجب التنبيه هنا إلى أنَّه مفهوم (الاعتباطية اللغوية) إنما هو آنيّ أولي؛ إذ إن الاستعمال اللغوي عبر الزمن، أي اطراد الاستعمالات اللغوية يضفي إلى اللغة صفة (المواضعة)، يقول (د. عبد السلام المسدي) في ذلك: "المواضعة حصيلة التفاعل بين الآني والزماني في الظاهرة اللغوية، حصيلة اندراج الحدث الكلامي في صلب ناموس الزمن بعد الاستناد إلى مقومات المكاشفة الآنية المباشرة"(**17**).

. بين التعيين والتضمين:

إن الحديث عن (العلامة اللغوية) يفضي بالضرورة إلى الحديث عن دلالتها وعن خصائص هذه الدلالة.

كما أن التمييز بين (المعنى التعيني) و(المعنى التضميني) يمرّ حتماً عبر التمييز بين كل من: (الدلالة **Signification**) و(المعنى . **Sens**) و(التعيين . **Dènotation**) و(الإرجاع . **Rèfènce**) و(التضمين . **Connotation**) فلا بدَّ . والحال كذلك . من الوقوف الدقيق على مدلولات هذه المفاهيم.

يمكن القول ابتداء بأن دلالة علامة لغوية ما هو محدّدها المعجمي في لغة معينة خارج أي سياق كلامي. أو بتعبير علمي مختزل، "إن دلالة وحدة لغوية ما هو دالّها(**18**).

ومن المعايير المشهورة المتداولة بين علماء اللغة في هذا الشأن معيار الترجمة؛ أي أن الدلالة المعجمية للوحدة اللغوية قابلة للترجمة من لغة إلى أخرى مع المحافظة على مجمل سماتها الدلالية.

أما معنى وحدة لغوية ما فهو الدلالة السياقية لهذه الوحدة وبدقة أكثر: "هو القيمة المحدّدة التي يكتسبها المدلول المجرد في سياق فريد(**19**).

وإذا ما انتقلنا إلى مفهوم (التعيين) فإننا نلاحظ أنه كثيراً ما يلتبس بمفهوم (الإرجاع) حتى عند المتخصصين من علماء اللغة، ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى التداخل الحاصل بين المفهومين، فضلاً عن أثر المنطق المدرسي (**Scolastique**)

ذلك أن مصطلح (التعيين) مستعار منه، لكن بتصور ألسني خاص.
لقد أشار عالم الدلالة (جون ليونز . J. Lyons) إلى هذا الارتباك الذي يغلف استخدام مفهوم (التعيين) والتباسه بمفهوم (الإرجاع)، ثم انتهى به ذلك إلى أن قال: "ونحن نقصد بالقيمة التعينية لوحدة معجمية العلاقة القائمة بين هذه الوحدة وما هو خارج النظام اللغوي"(20).
واضح أن هذا التعريف يمسّ (الإرجاع): "ما هو خارج النظام اللغوي" إننا نرى في هذا السياق أن التعريف الذي تقترحه (كاترين أوركيوني . C. Orecchioni) يزيل الغموض الذي يكتنف المسألة. تقول في ذلك: "إننا ندعو بالمعنى التعييني المعنى الذي يتأتّى ضمن الآلية الإرجاعية؛ أي مجموع المعلومات التي تحملها وحدة لغوية ما، والتي تسمح لها بالدخول في علاقة مع شيء خارج اللغة"(21).
إن الإشكال ناشئ إذاً، كما نستخلص من هذا التعريف، عن كون المعنى التعييني يتولد ضمن آلية الإحالة على (المرجع الخارجي)، وبالتالي فإن حل هذا الإشكال يكمن في النظر إلى (التعيين) بوصفه خطوة تؤدي إلى (الإرجاع)، أي أن (التعيين) يشير إلى آلية الارتباط بين (الدال) و(المدلول). أما (الإرجاع) فإنه يشير إلى العلاقة القائمة بين العلامة اللغوية بمكوناتها جميعها وبين (المرجع الخارجي) الحقيقي أو المتخيَّل.
إذا كان مفهوم (التعيين) يثير قدراً من الالتباس فإن مفهوم (التضمين) يثير فضلاً عن ذلك الكثير من الجدل، ليس حول مدلوله فحسب، بل حول مشروعيته اللسانية ذاتها. ناهيك عن شيوع استخدامه في مجمل الخطاب الثقافي، وما يوافق ذلك من إفراط أو تفريط دلالي في كثير من الأحيان. لكل ذلك فإننا سنخصص الصفحات التالية للتفصيل في شأن (التضمين).

التضمين: مدلوله وخصائصه وقيمته الدلالية

التضمين من المفاهيم الخصبة المرتبطة بأكثر من حقل معرفي، وهذا ما جعله واسع التداول لدى طائفة كبيرة من المؤلفين والكتاب والمثقفين بعامة، بيد أن هذا الأمر، الإيجابي في ظاهرة، لا يخلو من عوارض سلبية، لعل من أهمها تغليف المصطلح بطبقات من الفوضى والتعميم والعشوائية . في بعض الأحيان . بما يطمس، أو يكاد، المعالم الدقيقة لمدلول هذا المصطلح.
إن (التضمين) مصطلح طارئ على اللسانيات الحديثة؛ إذ يعود الفضل في ظهوره في هذا المجال إلى العالم الألسني (بلومفيلد . Bloomfield) حيث استخدمه للمرة الأولى عام (1930) إلا أنه بالمقابل مفهوم قارّ في المنطق والفلسفة منذ أمد بعيد، وهو يشير . دون الدخول في التفصيلات . إلى المفهوم الكلي، أو الدلالة العامة للوحدة اللغوية(22).
كثيرة هي التعريفات التي تتناول (التضمين) في اللسانيات وفي (علم العلامات . La Sèmiologie) بعامة، وقسم كبير من هذه التعريفات يتسم بعدم الدقة وبالتعميم أو الاجتزاء أحياناً، لذا فنحن نؤثر التعريف الدقيق التالي المتصل بتعريف (التعيين) الذي أوردناه قبل قليل.
يقول التعريف: "إننا ندعو بالمعنى (التعييني) المعنى الذي يتأتى ضمن الآلية الإرجاعية؛ أي مجموع المعلومات التي تحملها وحدة لغوية ما، والتي تسمح لها بالدخول في علاقة مع شيء خارج اللغة (.........) أما كل المعلومات الثانوية الأخرى فيقال لها معلومات (تضمينية)"(23).
يجدر الانتباه هنا إلى أن المقصود من كون قيم أو معلومات التضمين ثانوية بالمقارنة مع معلومات التعيين . كما يقول التعريف السابق . إنما هو كونها تالية من الناحية المنطقية لا من

حيث الأهمية الدلالية؛ ذلك أن الأهمية المرتبطة بكلتا القيمتين تختلف باختلاف نمط الخطاب اللغوي.

إن دلالة وحدة لغوية ما هي حاصل قيمتها التعيينية والتضمينية معاً.

السؤال الأساسي المطروح الآن هو التالي:

ما هي المؤشرات الدالة على وجود التضمين في خطاب لغوي ما؟

الجواب يكمن في بروز قيم دلالية (معنوية) خاصة ونوعية؛ أي قيم لا تتعلق بالعلامة اللغوية ولا بمرجعية الخطاب اللغوي، حيث إنها تظهر بوساطة دوال أكثر تنوعاً واختلافاً من دوال التعيين.

وينتج عن ذلك، بطبيعة الحال، أن القيم المعنوية التضمينية هي قيم إيحائية أكثر منها ظاهرية أو توكيدية، فضلاً عن كونها ثانوية، أي تالية للقيم التعيينية التابعة لها، كما بيّنا آنفاً.

نخلص من ذلك إلى أن وجود التضمين في خطاب لغوي ما يفترض توافر عاملين اثنين:

الأول: تعددية طبقات المعلومات.

الثاني: تراتبية مستويات المعلومات(**24**).

إن ما ذكرناه بشأن خصوصية قيم التضمين، وتنوع دوالها، أو حواملها الدلالية، لا يتبين بجلاء إلا من خلال الأمثلة الدالة. لذا فإننا نورد فيما يلي مجموعة من الأمثلة المنوعة ما بين لفظ مفرد وعبارة مركبة لبيان مدى تنوع واختلاف دوال التضمين، مع التمييز بين السمات الدلالية التعيينية والتضمينية، وصولاً إلى الوقوف على آلية تولد التضمين.

. أمثلة توضيحية:

أ ـ أم الخبائث (الخمر) حَبُّ الملوك (الكرز).

يشير معنى (أم الخبائث) إلى مجمل القيم المعنوية التعيينية للخمر: (العصير المسكِر المستخلَص من العنب أو غيره بكيفية مخصوصة) + كل الدلالات (السمات الدلالية) الدينية والأخلاقية والاجتماعية لـ (أم الخبائث).

هذا السمات ذات قيمة تضمينية تحمل معلومات مختلفة عن تلك التي تحملها (الخمر). إلا أن ما يميز هذه المعلومات انقطاع صلتها بـ (المرجع الخارجي) للعلامة اللغوية. إنها على صلة بالمتكلم وبسياقات الاتصال اللغوية، وغير اللغوية من ثقافية واجتماعية ودينية مناسبة. أما العناصر الدلالية لها فهي على النحو التالي:

ـ **(دال التضمين):** هو حاصل دالي التعيين والتضمين.

ـ **(مدلول التضمين):** القيم الدينية والاجتماعية.

. وكذلك هو الشأن مع المثال الثاني:

حَبُّ الملوك (الكرز)(*)

حيث يشير معنى (حب الملوك) إلى مجمل القيم الدلالية التعيينية للكرز (نوع من محدد من الفاكهة، ذو خصائص شكلية وغذائية معينة) + كل الدلالات الاجتماعية الايحائية لـ (حبُّ الملوك) كالمنزلة الاجتماعية والثراء، وغير ذلك. وهذه القيم التضمينية تحمل معلومات مختلفة عن تلك التي يحملها لفظ (الكرز).

كما أنها لا تحيل إلى (المرجع الخارجي) للعلامة اللغوية، أي (فاكهة الكرز الحقيقية) لكنها ذات صلة بالمتكلم وبالسياق الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي المؤطر للحدث اللساني.

أما العناصر الدلالية فهي التالية:

- **(دال التضمين):** هو حاصل دالي التعيين والتضمين.
- **(مدلول التضمين):** هو صلته بالمنزلة الاجتماعية والاقتصادية.

هذا، ومن المهم أن نلاحظ أخيراً أن كلاً من المثالين السابقين ينطوي على دال تضميني مستقل: هو (أم الخبائث) في المثال الأول، و(حَبُّ الملوك) في المثال الثاني.

ب - العروبية الإسلاموية(*)

ما يميز هذين المثالين عن سابقيهما هو امتزاج العلامتين اللغويتين التعيينية والتضمينية لهما في صيغة واحدة. مما يعني اتحاد دوال التعيين مع دوال التضمين. وتحليل ذلك على النحو التالي:

أولاً: علامة التعيين:

- **دال علامة التعيين:** هو المقطع الصوتي (المسموع) أو الكتابي (الملحوظ ـ المقروء)، أي: (العروبية، الإسلاموية).
- **مدلول علامة التعيين:** هو الصورة الذهنية المرتسمة عنها.

- ثانياً: علامة التضمين:

- **دال العلامة:** هو الصيغة اللغوية الصرفية الخاصة.
- **مدلول العلامة:** هو الفكر القومي العرب في العلامة الأولى. والفكر الإسلامي في الثانية. مع كل ما يمت إلى هذين الفكرين من ممارسات قولية أو عملية.

ج - يقول الشاعر (البحتري) في سينيته المشهورة:

صنت نفسي عما يدنّس نفسي
وترفعت عن جدا كل جبس
وتماسكت حين زعزعني الدهـ
ـر التماساً منه لتعسي ونكسي
حضرت رحليَ الهموم فوجّهـ
ـت إلى أبيض المدائن عنسي
أتسلّى عن الحظوظ وآسى
لمحل من آل ساسان درس

العناصر الدلالية للأبيات:

- **قيم التعيين:** عزة النفس والترفع عن الدنايا والصبر على الشدائد وطلب العزاء والسلوان.
- **قيم التضمين:** الإيحاء بالمعاناة الداخلية للشاعر.
- **دوال التعيين:** الأبيات الشعرية.
- **دوال التضمين:** الصياغة الشعرية الخاصة، إلى جانب القيم الدلالية التي يوحي بها المقطع الصوتي المتواتر في ثنايا الأبيات، فضلاً عن القافية، المكون من السين المهموسة والياء المجهورة، أو بعضِها (الكسرة).

والذي يأتي في إطار نظام موسيقي محكم واضح الدلالة ينتظم الأبيات جميعها. لقد أتاحت لنا الأمثلة المتقدمة الوقوف على التنوع الكبير الذي تتسم به دوال التضمين بدءاً من اختيار دال معجمي بعينه دون غيره من الدوال المعجمية المتاحة والتي تعطي قيماً تعينية واحدة، ومروراً بالعناصر الصوتية المستثمرة لإعطاء قيم تعبيرية تضمينية خاصة، أو باصطناع تركيب لغوي خاص يؤدي دلالة تضمينية مطلوبة، وانتهاء بالدوال المركبة، مع كل الاحتمالات الممكنة لتنويع الدوال لتوليد المعنى التضميني المقصود.

ولسنا هنا بسبيل الإحاطة بمجمل الدوال القادرة على نقل القيم التضمينية، بل يقتصر عملنا هنا على التمثيل لهذه الدوال.

وثمة أمر آخر يجب التنويه به في هذا المقام وهو أن مدلولات التضمين تتنوع كذلك وفق أصناف رئيسية، فهناك التضمين الأسلوبي المتعلق بتصنيف الخطاب اللغوي حسب نمطه الأسلوبي وهناك التضمين الملفوظي المتصل بصاحب الملفوظية (الخطاب) وليس بالمعلومات المرجعية وهناك التضمين بوصفه قيماً مرتبطة أو مضافة إلى قيم التعيين، وهناك الدلالات المبهمة بما تحمله من قيم تضمينية، وغير ذلك من مدلولات التضمين(**25**).

ولا بد من التأكيد أخيراً على بعض القضايا الابستيمولوجية والمنهجية المرتبطة بهذا المصطلح. من ذلك مثلاً أن العلاقة بين (الدال) و(المدلول) هي أكثر تعقيداً مما يوحي به مفهوم (العلاقة اللغوية) كما تصوره (دوسوسير). ذلك أن حوامل الدوال متنوعة جداً، كما أن مستويات المدلولات متعددة أيضاً. فضلاً عن أن العلاقة بينهما ليست مباشرة، إذ يتطلب الأمر استثمار عدد من السنن (**Codes**) بصورة متوازية في النص الواحد.

جملة القول في ذلك أن مفهوم (التضمين) قد زعزع ما كان يعرف بيقينيات نظرية العلامة، ودفع الباحثين إلى إعادة النظر في صياغة مشكلة المعنى. وهكذا كان هذا المفهوم في مركز البحث الهادف إلى إعادة النظر في نظرية (العلامة اللغوية) واستشراف آفاق (علم دلالة الخطاب)(**26**).

ولعله من الضروري هنا الإشارة إلى بعض ما يتعرض استخدام هذا المصطلح من تشويه وسوء استخدام وإساءة فهم أحياناً، ليس لدى غير المتخصصين وحدهم. فالمصطلح، كما أشرنا، واسع الطيف، لصيق الصلة بمجملة النشاط الفكري والثقافي والاجتماعي. بل حتى عند بعض الخاصة من اللغويين. فعلى سبيل المثال لا الحصر نشير هنا إلى الحملة الشعواء التي تعرض لها مفهوم (التضمين) أو (الدلالة الهامشية) على يد عالم جليل له . مع ذلك . فضل السبق والريادة في التصنيف في مجال الدلالة هو الدكتور (إبراهيم أنيس) فبعد أن فصل القول في كل من الدلالة المركزية والدلالة الهامشية أي (التعيين والتضمين)، مع بعض التساهل المنهجي، خلص إلى القول: "فبينما تجمع الدلالة المركزية بين الناس، تفرق بينهم الدلالة الهامشية، وبينما تساعد الأولى على تكوين المجتمع وتعاونه وقضاء مصالحه، قد تعمل الثانية على خلق الشقاق والنزاع بين أفراده"(**27**).

ثم يضيف "وتسود الدلالة الهامشية في بعض مجالات الحياة، وتصبح حينئذ شرّاً مستطيراً لبني الإنسان، وأوضح مجال للدلالة الهامشية المجال السياسي"(**28**).

ومع احترامنا الشديد لأستاذنا الجليل فإننا لا نستطيع موافقته على ما ذهب إليه، فاللغة بثرائها وتنوع أساليبها وبحقيقتها ومجازها وجدت للوفاء بمتطلبات المجتمع الإنساني وللتعبير عن مكنونات الإنسان ورغباته وحاجاته وعواطفه وانفعالاته، بل حتى شروره وآثامه.

فلا لوم على اللغة في ذلك، فمثلها مثل الخادم المطيع الذي يؤمر فيطيع. ولعلها . مع الفارق . شبيهة بكثير من المخترعات التي قد تعود بالخير على الإنسان وقد تهدد مصيره ذاته، تبعاً للاستخدام الراشد أو غير الرائد لهذه المخترعات.

خاتمة:

يمكن إجمال النتائج التي خلص إليها البحث في النقاط الآتية:

. بين البحث من خلال التحليل والمناقشة أن اختصاص (علم الدلالة) بالبحث في (مشكلة المعنى) قد أدى إلى وضع المشكلة في إطارها العلمي الصحيح، بما حقق الاستفادة القصوى من مناهج اللسانيات الحديثة بعيداً عن تجاذبات العلوم الإنسانية الأخرى.

. توصل البحث إلى التمييز العلمي الدقيق بين مفهومي (الإرجاع) و(التعيين).

. حدد البحث المدلول العلمي الدقيق لمفهوم (التضمين) كما بين الخصائص والقيم الدلالية التي ينطوي عليها هذا المفهوم، من خلال عدد من الأمثلة التوضيحية المنوعة.

. فتح البحث آفاقاً رحبة للحوار العلمي حول نظرية (العلامة اللغوية) ومكوناتها.

الهوامش

1- A. J. GREIMAS, Sèmantiqne structurale, P. U. F. Paris 1995, p.5 (1re ed, Larousse, 1966).

2 . انظر على سبيل المثال، الفارابي (أبو نصر)، إحصاء العلوم، تح عثمان أمين مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

3 . انظر، محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية، ط 4، دار الفكر، بيروت، 1970.

4 . د. محمود السعران، علم اللغة، دار اليقظة العربية، بيروت، د. ت، ص. ص 294 . 293.

5 . انظر، محمد المبارك، المرجع السابق.

6 . انظر حول العلاقة بين اللغة والمجتمع، د. زياد العوف، "العرب والعربية . مقاربة لغوية . اجتماعية"، مجلة جامعة سبها، (العلوم الإنسانية)، المجلد الثاني، العدد الثاني، 2003، ص. ص 148 . 165.

7- A. SCHAFF, langage et connaissance, Anthiropos, paris 1967, p.179.

8 . انظر حول المقاربة النفسية، عبد المجيد جحفة، مدخل إلى الدلالة الحديثة، توبقال، المغرب، 2000.

9 . KERBRAT - ORECCHIONI (Cathereine) "pour une approche pragmtique du dialogue theatral", Pratique, 41, Mars, 1984, pp. 46 - 61.

10- GRICE (H. Paul), "Logique et Conversation" Communication, 30, 1970, pp.57-73.

11 . انظر SEARLE (Adom), Essai de la Philolophie du langage, Hermann, Paris, 1972.

انظر أيضاً، AUSTIN, (L. J.) Quand dire, c'est faire, Paris, 1970.

12 . انظر SAUSSURE (F. de), Cours de Linguistique gènèrale, Payot, Paris, 1968.

انظر أيضاً، د. زياد العوف، الأثر الإيديولوجي في النص الروائي. مؤسسة النوري، دمشق، 1993، ص ص. 8 . 9.

113- DUCROT (O), TODOROV (T), Dictionnaire encyclopèdique des Seiences du Longage, Seuil, Paris 1972, pp. 131-136.

14-Ibid, p. 132.

15- SAUSSURE, Ibid, (2 em partie, chap. II).

16- DUCROT, TODOROV, Ibid, pp. 36-44.

17 . عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1981، ص، 167.

18- MOUNIN (G), Clefspour la linguistique, Seghers, Paris, 1968, p. 149.

19- Ibid, pp. 5 - 30.

20- LYONS (J), Elèments de Sèmantique, Larouusse, Paris, 1978, pp.168-176.

21- KERBRAT - ORCCHIONI (C), la Connotation, P. U. L, Lyon, 1977, p. 15.

22- Ibid, pp. 11 - 12.

33- Ibid, p. 15.

24- Ibid, pp. 15 - 21.

(*) تطلق عبارة (حب الملوك) . كما ذكر لي أحد الأصدقاء المغاربة . في بعض مناطق المغرب الأقصى للدلالة على فاكهة (الكرز) دلالة مباشرة، وليس على سبيل الكتابة.

(*) لسنا هنا بصدد تأصيل أمثال هذه الصيغ الصرفية بل تم اختيارها لدلالتها التمثيلية على (التضمين) لا أكثر.

25 . انظر Ibid, pp. 23 - 165.

26 . Ibid, p. 5

27 . د. إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، ط 7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1992 ص 108.

28. المصدر السابق، ص. 109.

د. عمر عيلان

1 ـ شعرية السرد، القصة والخطاب:
يُعدُّ تودوروف من بين النقاد الذين طوروا مفاهيم منسجمة، وحيوية تتعلق بالأبحاث النقدية الجديدة. وكان له الأثر الكبير في إغناء حقل الدراسات السردية من خلال تعريفة بالنقاد الشكلانيين الروس،

شعرية السرد والنحو السردي

تزيفيتان تودوروف

الذين قدمهم لأوربا بعد ترجمته لأعمالهم التي جمعها في كتاب بعنوان "نظرية الأدب" Thèorie de la littèrature"(1) 1965(*). فتح هذا الإسهام آفاقاً جديدة للنظرية النقدية في مجال السرد، حيث ربط بين نموذجين للبحث هما الدرس اللساني والنقد الأدبي السردي.

لقد قدم تودوروف للنقد جملة من الكتابات المتعلقة بمجال السرد، أهمها مقالته المنشورة ضمن العدد 8 من مجلة توصلات (Communication . 1966)، وكتابه الشعري (Poètique . 1968) وكتاب شعرية النثر (Poètique de prose . 1978).

وإذا حاولنا تتبع المسار الذي تشكل وفق منظوره النقدي، نجد أنه يمثل حلقة من حلقات النقد الجديد في فرنسا، إلى جانب رولان بارت، وجيرار جينيت خصوصاً. ويعود ذلك للتقارب الكبير الحاصل في الأطروحات النقدية المنهجية التي قدمها هؤلاء ضمن مسارات وقواعد ثابتة لتحليل النص السردي. كما أن الأثر الكبير للمدرسة الشكلانية، وتحديداً أعمال كل من جاكبسون، بروب، توماشفسكي، يتضح صداه الكبير في أعمال "جماعة النقد الجديد". كما يمكننا أن نسجل التأثير الذي تركه الناقد ميخائيل باختين في التوجهات اللاحقة لتودوروف، وبخاصة فيما يدعوه النقد الحواري.

وإذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، نجدها لا تختلف كثيراً عن المسار الذي خطاه رولان بارت، والمتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحواري. غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية والشكلانية الأساسية. وتتميز المرحلة الأولى . التي يمثلها مقاله الأساسي "مقولات السرد الأدبي" (Les catègories du rècit littèraire) المنشور ضمن العدد 8 من مجلة "تواصلات"(2) . بالاستفادة المباشرة من اللسانيات البنيوية،

ومن مفهوم الخطاب عند إميل بنفنيست، ومن الشكلانيين الروس، وتحديداً بروب وتوماشفسكي وشكلوفسكي في مقاربة القصة، ومفاهيم أخرى مثل المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، نظام الوظائف.. وهو ما يشكل تجاوباً مع أطروحات بارت التجديدية، ورداً على المقاربات الكلاسيكية للنقد الأدبي.

ويؤكد تودوروف على هذا الوعي المنهجي المقترح، حين يقول: "إن مهمتنا هنا هي اقتراح نظام من المفاهيم التي تسهم في دراسة الخطاب الأدبي"(3). وتتضمن الاقتراحات المقدمة في المقال المذكور سياقاً واضحاً للتعامل مع القراءة البنيوية للقصة، ويتم ذلك بدراستها وفق مستويين اثنين هما؛ التمييز بين القصة بوصفها نظاماً حكائياً (Historie)؛ وبوصفها نظاماً خطابياً (Discours) أيضاً. فالنص السردي في نظره يتميز بهذين المستويين، اللذين يمكن التعامل مع مكوناتهما بطريقة تتيح الكشف عن البنية السردية.

فالقصة تمثل جانباً حكائياً من خلال الأحداث المتعاقبة، التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانباً خطابياً عبر طريقة انتقالها. فالقصة تفترض وجود راو يتحدث عن أفعال ومواقف يسردها على مستمع أو متلق، سواء أكان هذا الراوي حقيقياً أم افتراضياً. وفي هذا المستوى فإن الذي يهمنا هو الطريقة التي تم بها السرد. ويقسم تودوروف المسارين المنتجين المتعلقين بالحكاية والخطاب إلى جملة من المباحث نقدمها كما يأتي:

I. 1 ـ القصة بوصفها حكاية Le rècit comme histoire

يشير تودوروف في هذا المستوى من التحليل، إلى أن الحكاية هي بنية مجردة مطلقة، مكونة من مجموعة من الأفعال القابلة للسرد، من طرف مجموعة مختلفة ومتعددة ومن الرواة، وبالتالي فهي غير ثابتة المعالم من حيث الأداء؛ فكلّ راو يقدمها وفق رؤيته الخاصة. غير أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تلغي حقيقة الحكاية الأساسية، التي هي عناصر قائمة باستمرار في هيكلها الأولي.

والسرد التتابعي والكرونولوجي للأحداث لا يفي بالضرورة بطبيعة الحكاية، التي يمكن أن يتغير المسار الكرونولوجي للأحداث فيها بمجرد أن تكون مشتملة على شخصيتين، فنجد أنفسنا مضطرين للتوقف عند حادثة خاصة بالشخصية الأولى، لنقوم بسرد الوقائع المتعلقة بالشخصية الثانية. ومن ثم يمكننا القول إن الحكاية ليست هي الأحداث، بل العلاقة الاتفاقية التي تؤلف بينها، فالحكاية لا وجود لها في ذاتها(4). وبالتالي فإن إدراك الحكاية يتم في مستويين مختلفين من مستويات البنية الحكائية، هما:

وهذه المقامات المجردة يمكن أن تنطوي على عدد غير محدد من الوضعيات والحالات. إلا أن مجالها الواقعي محدود في الحياة الإنسانية،

أ) ـ منطق الأفعال: يقرر تودوروف أن الأفعال في منظور الشعرية الكلاسيكية تتخذ طابعاً دراسياً، يؤكد على تصنيفها من منظور التكرار. فالمنطق الذي يحكم آلية العلاقة الفعلية، لا يتحدد بمدى الاختلافات والتعالقات السردية، بل يتبع منحى متدرجاً، في حصر مجموع الأحداث في مستوى بسيط من العلاقة مع الشخصيات، يجعل القراءة تتسم بالرتابة، والابتعاد عن تشكيل انسجام بين مختلف الوحدات السردية. ويقدم بالمقابل جملة من النماذج القابلة للتطبيق، من منظور أنه بالإمكان إقامة نمذجة تخص منطق الأفعال، قابلة لأن تكون صيغة مشتركة، تطبق بشكل نموذجي مطلق، يتناول الأفعال بصرف النظر عن طبيعتها.

يستنتج تودوروف في بحثه عن منطق مميز لترابط الأفعال نموذجين، هما:

. النموذج الأول وهو النموذج الثلاثي (Le modèle triaique)، وهذا النموذج المستلهم من كلود بريموند يؤكد على أن القصة مكونة وفق منطق التسلسل، من افتراضات وتنويعات لمجموعة من السرود الجزئية (micro-rècit)،

القارة والأساسية والتي تشترك وتنبني وفقها كل الحكايات. لأنها تمثل المواقف الأساسية في الحياة ويقوم هذا النموذج على ثلاث وحدات فعلية هي الفعل، والاختلال، والتوازن.

من خلال الأبعاد المفهومية التي يتخذها، مثل: الصداقة، الحماية، العقد، الخيانة، التحقق. ومن الأمثلة التي أوردها تودوروف من رواية العلاقات الخطيرة: الرغبة في الحب، الإغراء، تحقق الحب، وهو ما يؤدي إلى مفهوم تحقيق العقد(5).

. النموذج الثاني: هو النموذج التماثلي، أو علاقة المشابهة (Le modèle homologique)، الذي يحدد من خلاله السرد مستوى تركيبياً، يرتبط بشبكة من العلاقات الاستبدالية، حيث يتم البحث انطلاقاً من سطح النص على مستويات أخرى ممكنة تكثف من دلالته. فالحكاية تقوم على أساس من التوتر القائم على المشابهة والاختلاف "واستغراق الحكاية في أحد هذين العنصرين دون الآخر يحيلنا إلى نوع من الخطاب لا يصدق عليه اسم القصة.. ويعطينا بالمقابل نوعاً من الببغاوية المتحجرة انطلاقاً من تشابه المسندات، أو في شكل من الكتابة الوثائقية المبنية فقط على الاستبدال(6).

وبناء على هذا الاستنتاج يكون تسلسل الأفعال في الحكاية خاضعاً لمنطق محدد مبني على التماثل والمقابلة. فقيام مشروع تقابله إعاقة واعتراض، وحدوث خطر تقابله مقاومة وتحدي أو هروب. وهكذا يمكن أن نحدد مجموع الاحتمالات السردية المبنية على التقاطع العلائقي، بين محوري التركيب والاستبدال السرديين. وقد طور تودوروف المعطيات المتصلة بمنطق ترابط الأفعال بشكل أكثر دقة، وتحديداً في مقاله المتعلق بالنحو السردي، الذي ضمنه في كتابه شعرية النثر(7).

ب) . الشخصيات وعلاقاتها:

تترابط الشخصيات في مستوى الحكاية وفق ثلاث علاقات، تنهض عليها المهام الأساسية لبنية العمل الأدبي السردي في مستوى الحكائية، وهي: علاقة الرغبة (Dèsir)، علاقة التواصل (Communication) المعبر عنها بالمسارة (سر)، وعلاقة المشاركة (Participation). وتشكل كل علاقة من هذه العلاقات محوراً تنحدر منه مجموعة من العلاقات الجزئية، التي تتخذ بعداً تنازلياً استبدالياً، ينسجم مع الإطار العام لهذه العلاقة.

وتتحكم في التحولات العلائقية ثلاث قواعد هي:

. قاعدة المعارضة la règle de l'opposition وتترتب عنها ثلاث علاقات تعارض، وتقابل العلاقات الأساسية الثلاثة الأولى، وهذه العلاقات هي:

. علاقة الكراهية (La haine)، وتعارض علاقة الحب.

. علاقة القطيعة (الجهر) (afficher) وتعارض علاقة التواصل (المسارة).

. وأخيراً علاقة المنع (Empêchement)، وتعارض علاقة المشاركة.

ب) . قاعدة السلبية La règle du passif

وتترتب عنها علاقات متعدية بين الشخصيات عبر التجاور ولتنافر والتقاطع، ومنه يمكن أن نمثل رمزياً لذلك بـ:

أيرغب في ب و ب يرغب في أ

أ يرغب في ب ويكره ج

أ يتواصل مع د وينقطع عن ج

وهكذا تتوالد العلاقات لتصل إلى اثنتي عشرة علاقة، تميز الحركة الأساسية للعلاقات القائمة بين الشخصيات.

ج) . التحويلات الشخصية Les transformations personnelles

ويتعلق هذا المستوى بالتحويلات التي تطرأ على نوعية العلاقات التي تربط الشخصية مع الشخصيات الأخرى، أو

الشخصيات فيما بينها؛ فقد تتحول علاقة الرغبة إلى علاقة تملك، كما قد تنتقل الرغبة في التملك بعد تحققها إلى اللامبالاة، ويمكن لعلاقة المجاهرة بالسر، أن تتحول بين شخصيتين إلى تواصل. وهكذا تصبح التحويلات الشخصية من بين المواقف التي تبنى وفقها العلاقات القائمة بين الشخصيات في مستوى الحكاية.

II. 1 - القصة بوصفها خطاب Le rècit comme discours

يترتب عن الإجراء الثاني عند تودوروف، في التعامل مع القصة بوصفها خطاباً تغيير في مجال التعامل مع النص السردي. ففي حالة الحكاية تم التعامل مع النص، على أنه مجموعة من الوقائع التي ترتبط بمنظومة علاقات خاصة بها. أما في مستوى الخطاب فإن تودوروف يميز بين ثلاثة مستويات تتصل بالطريقة التي يتم بها تقديم القصة، وهذا بطبيعة الحال انطلاقاً من المجال الملفوظي المحدد عبر النص المكتوب، والذي يرسله راو سارد يقوم بتوجيهه إلى متلق.

وتتحدد المستويات الثلاثة من خلال؛ زمن القصة وفيه تتم مراجعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومظاهر السرد وتتصل بدراسة وتحليل الطريقة التي يدرك من خلالها الراوي نص الحكاية؛ أما صيغة السرد فتتعلق بالكيفية التي يوجه بها الراوي خطابه، والصيغة التي يطلعنا من خلالها على مضمون الحكاية.

أ) . زمن السرد

يعد الزمن من بين الانتظامات الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب، فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي، ولذلك فإن المستوى الأولى للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث كما وقعت بالفعل. أما في مستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعاً لاعتبارات أخرى يحددها الراوي، فتنتكس المتوالية الحديثة وتتلاشى لحساب بنية جديدة يحددها المقام السردي. وهذا الوضع الجديد الناتج عن تغيير المتواليات الفعلية والحدثية هو الذي يميز أهمية القصة.

وهذا المنطق الذي يؤكده الشكلانيون الروس في تحديدهم لمفهوم الخطاب السردي، يعتمده تودوروف منطلقاً للتمييز بين أشكال ترتيب الأحداث في الخطاب السردي، التي تتوزع إلى ثلاث صيغ هي: التسلسل، والتضمن، والتناوب.

. فالنسبة للتسلسل أو التتالي (Enchaînement)، فإن السرود الصغرى أو الحكايات يتوالى سردها الواحدة تلو الأخرى، ولا يتم الانتقال إلى الثانية إلا بعد اكتمال الحكاية الأولى. ويتميز هذا الخطاب بالتشابه في بنية كل حكاية من حكاياته.

. أما التضمن (Enchâssement)، فيتعلق بالخطاب السردي الذي تتضمن فيه الحكايات الأساسية حكايات أخرى بداخلها، وتشكل قصص ألف ليلة وليلة أفضل نموذج لهذا الشكل من الخطاب:

. والنموذج الثالث والأخير الذي يحدده تودوروف يسمى التناوب (Alternance)، ويتحقق هذا الشكل من السرد عندما يتعلق الأمر بسرد قصتين، حيث يتم التوقف عند نقطة من الحكاية الأولى ليتم الانتقال للثانية، ثم العودة للحكاية الأولى وهكذا إلى نهاية السرد(8).

ويشير تودوروف في نهاية كلامه عن زمن الخطاب، إلى زمن الملفوظية (زمن الكتابة)، وزمن التلقي (زمن القراءة) باعتبارهما يتفاعلان بصورة أو بأخرى من خلال التواصل مع النص السردي.

II. I. 1 - مظاهر السرد Les aspects du rècit

تتطلب دراسة النص السردي البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية، و"أنا" الخطاب. وبصيغة أخرى بين من يؤدي الأفعال في الحكاية (الشخصية)، وبين من يقدمها (السارد) أو الراوي. وتتحدد تسمية هذا الفعل بـ "الرؤية". ويقدم تودوروف في هذا الصدد التقسيم الثلاثي المتكامل الذي

اقترحه جون بويون (Jean Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية"(9)، مع إجرائه لبعض التعديلات البسيطة، حتى يحدد أشكال العلاقة القائمة بين الراوي وما يرويه عن الشخصيات. وتتمظهر هذه العلاقة في ثلاث حالات:

أ) الراوي الشخصية: (الرؤية من الخلف vision par derrière) في هذه الحالة تكون معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات، فهي لا تملك أسراراً بالنسبة له، إنه يعرف ما قامت به، وما ستقوم به، أو ما تفكر فيه؛ فالشخصيات لا تملك أسراراً بالنسبة للراوي، الذي يقرأ أفكارها ويرى من وراء الجدران.

ب) الراوي = الشخصية: (الرؤية مع vision avec)، في هذا النوع من الرؤية تتساوى مع معرفة الراوي والشخصية، حيث لا نطلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك. وسواء تمت عملية السرد بضمير المتكلم، أو ضمير الغائب، فإن بنية الرؤية مع الموقع الذي يتخذه الراوي لا يتغير.

ج) الراوي = الشخصية: (الرؤية من الخارج vixion par dehors) في هذا النوع من الرؤية تكون معرفة الراوي بالشخصيات محدودة جداً، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدم لنا منها إلا ما هو ظاهر للعيان، وهذه الرؤية نادرة جداً في السرد القديم والحديث، ولا نكاد نعثر على نماذج تامة إلا قليلاً.

وبالإضافة للمقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية، يشير تودوروف إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية البانورامية vision stèrèoscopique (10)، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة نفس الحدث.

I.II 2 - صيغ السرد les modes du rècit:

إذا كانت دراستنا للقسم السابق المتعلق بمظاهر السرد، وتناولنا درجة المعرفة المتداولة بين الراوي والشخصية، فإننا في ما يتعلق بصيغ السرد سنركز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال الراوي للحكاية، ومن ثم إبلاغها للمتلقي. وتتطلب هذه العملية الإبلاغية تقنية خاصة تتصل بجملة من التوجيهات القائمة في مستوى علاقة الراوي بما يروي، وبنوعية الإخبار ودرجته.

وكما يقول تودوروف فإن السارد أو الراوي أمام حالتين اثنتين: فإما أن "يرينا" (montre) الأشياء، أو أن "يقولها" (Dire). وانطلاقاً من هذين الوضعين الخطابيين تتحدد صيغتان أساسيتان هما: السرد والعرض؛ ففي حالة العرض وهو الشكل الأكثر تجاوباً منذ القديم مع النصوص الحكائية، يتم نقل الأحداث والإخبار بها من طرف الراوي الذي يعد موقفه في هذه الحال الأولى مجرد وسيط سلبي؛ أما الحالة الأساسية الثانية، وهي صيغة العرض، فإن أصولها متصلة بالدراما، أين تكون الأحداث ممسرحة ومعروضة أما الجمهور المتلقي، الذي يتواصل معها دون أي وساطة من الراوي.

إن العلاقة القائمة في مستوى الخطاب السردي بين صيغتي السرد والعرض، تتخذ بعداً مفهومياً يحدد الفرق بين كلام الشخصية وكلام الراوي؛ فحين نكون بصدد الكلام الذي تقوله الشخصية، فإننا هنا بصدد الخطاب المباشر، وبالتالي يكون إحساسنا بأننا أمام مشهد تقوم فيه أفعال حقيقية سواء أكانت هذه الأفعال كلامية أم ممارسة حدثية. ويتميز الخطاب في هذه الحال بالاستقلالية والتفرد، ويعكس الأبعاد السيكولوجية واللسانية للمتكلم من خلال التلفظ(11).

أما في الحالة الثانية والتي يكون فيها الخطاب منقولاً من طرف سارد غير المتكلم الأصلي، فإننا نكون إزاء فعل سردي يتميز باللامباشرة، ويكون المتلقي أو المستمع في وضعية خطابية مختلفة؛ حيث لا يتلقى من حقيقة السرد إلا ما يقدمه له الراوي، ويكون الخطاب في مستواه التلفظي اللغوي خاضعاً لذاتية الراوي، الذي يمكنه أن يتصرف في الخطاب المنقول، سواء بتقديمه متماهياً مع خطابه، أو بالتقديم له أو التعليق

عليه. وفي هذه الحالات نكون أمام تنويعات للصيغة السردية الأساسية، في شكل صيغ سردية صغرى.

لقد حدد تودوروف من خلال العرض السابق المستوى الإجرائي في دراسة النص السردي، وغايته في ذلك الإمساك بالبنية الأدبية للنص، بوصفه قيمة أساسية تتحكم في كل العلاقات البنائية الأولية. وكما سبق وأن أشرنا في بداية الحديث عن مسعى تودوروف البنيوي، فإن استلهاماته المنهجية في المقاربة السردية السابقة تتقاطع مع مجمل منظّري النقد البنيوي الجديد. ويؤكد التنويع الذي عرفته الكتابة النقدية اللاحقة استمرارية في تطوير الأداة الإجرائية، وتجاوز بعض الزلات التي تكون قد حدثت. ولذلك يمكننا أن نلحظ هذا التنويع المنهجي في الانتقال من مستوى النظرية البنيوية إلى مفاهيم شمولية أوسع هي مفهوم الشعرية، الذي بدأ مساره الأول على يد الناقد الشكلاني واللساني رومان جاكبسون. وقد تناول تودوروف مفهوم الشعرية ضمن أثرين هامين نشرا على التوالي كما أشرنا سابقاً هما: كتاب "الشعرية"، وكتاب "شعرية النثر". وكان لهذين الكتابين صدى كبير في أوساط النقد العربي المعاصر، وسنسعى لتقديم الملامح والمنطلقات التي ميزت رؤية تودوروف للشعرية.

III 1- شعرية السرد والنحو السردي:

ينطلق تودوروف من البحث في الخصائص الأدبية عموماً، ليصوغ مفهوماً عاماً لما يسميه "الشعرية" (POETIQUE)، التي يحدد موضوعها بأنه ليس هو العمل الأدبي بل البحث في خصائص الخطاب الأدبي، بوصفه تمظهراً لبنية مجردة وعامة(12).

فالشعرية لا تسعى لتحديد المعنى في النص الأدبي، بل تعمل على إقامة قطيعة بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، عبر البحث في القواعد التي تتحكم في نشأة هذه الأعمال. وهذا المفهوم الذي يعتمده تودوروف يلتقي بصورة واضحة مع مفهوم "الأدبية الذي وضعه جاكبسون، ويتقاطع كذلك مع ما أطلق عليه رولان بارت مفهوم "علم الأدب"(13).وتغدو الشعرية من هذا المنظور سعياً لإقامة نظرية تتناول تحديد البنية النصية وصيغ اشتغال الخطاب الأدبي، ومجال الشعرية لا يمكن أن يخص جزئية من العمل الأدبي، بل يتناول بالدراسة البنيات العامة المجردة التي تتمثلها النصوص الأدبية كالوصف، أو الأفعال، أو السرد(14). ويقترح تودوروف لدراسة النص الأدبي جملة من المظاهر والمستويات، التي يرى بأنها الأكثر ثباتاً واستقراراً في الخطاب الأدبي، وهي المستوى الدلالي، والمستوى اللفظي، والمستوى التركيبي.

وقد وضح أبعاد هذه المستويات في كتابه "الشعرية"، فيشير إلى أن:

أ . **المستوى الدلالي**: في هذا المستوى الذي يرى تودوروف أنه لم ينل حظه من الدراسات النصية السردية، يمكن أن يتم كشفه من خلال البحث الدلالي عم مجموعة من المظاهر هي: المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي(15).

ب . **المستوى اللفظي**: أما فيما يخص المستوى اللفظي، فإنه يتعلق بدراسة سجلات الكلام، التي يعبر من خلالها السارد عن القصة وطبيعة اللغة المستعملة، وهذا التوظيف اللغوي للسارد يطبع لغة القصة بجملة من المقولات هي الواقعية والتجريد، الحقيقة البلاغية، التناص، وأخيراً الذاتية(16). كما أن المستوى اللفظي يحدد دراسة الانتقال من الخطاب إلى السرد من خلال أربع مظاهر هي الصيغة والزمن، وجهة النظر أو الرؤية، والصوت السردي،

ففي المظهر المتعلق بالصيغة (Mode) يمكننا أن نميز بين مظهرين كان قد ميز بينهما أفلاطون هما المحاكاة "سرد تمثيلي دون تلفظ" (diègèsis)، وهذا النوع من السرد غير المتلفظ لا يتطلب تنويعاً صيغياً. والحكي التام "سرد متلفظ" (mimesis)، ومن خلال مظهر الحكي التام تتغير أوضاع ومنطلقات السرد في علاقته بالسارد، إلى ثلاثة أشكال هي:

. الأسلوب غير المباشر: وفيه يتم الاحتفاظ بمحتوى ومضمون الخطاب ويدمج كخطاب في سياق السرد ضمن خطاب السارد.

. الخطاب المروري: وهو خطاب ينقل محتواه دون أي احتفاظ بألفاظه.

فمستوى الصيغة يتمثل في تحديد درجة الارتباط القائمة بين الخطاب ومرجعه(17).

- الأسلوب المباشر: وفيه لا يتلقى الخطاب أي تغيير، فهو خطاب منقول بحرفيّته

أما المظهر المتعلق بالزمن، فإنه يتناول الزمن في خصوصياته النصية والواقعية والوقائعية الحدثية. ويرى تودوروف أن الزمن عنصر يسمح بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخييل، ويميز في ذلك بين مظهرين أساسيين للزمن هما زمن الأحداث، وزمن الخطاب. ويستعير تودوروف الفرضيات الشكلانية التي تميز بين نظام تتالي الأحداث، وبين نظام ترتيبها في الخطاب. كما يستفيد من تقسيمات جيرار جينيت (Gèrard Genette)، ويعطينا مجالات دراسة الزمن فيحددها ضمن مقولات النظام والمدى والتواتر.

ففي مستوى النظام الزمني (Ordre) نجد شكلين للحضور هما: الاسترجاع أو العودة إلى الخلف (retrospections)، والاستشراف (prospections) أو التوقع المستقبلي. أما في مستوى المدة (durèe) فإن تودوروف يقترح التوصيفات الزمنية الآتية:

1. تعليق الزمن أو الاستراحة (pause): وتكون عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أي زمن حدثي، ويكون مجالاً للوصف أو التأمل.

2. الحذف (Ellipse): وهي الحالة العكسية للسابقة، والزمن السردي هنا الزمن السردي لا يتضمن أي جزء من الزمن الحدثي التخييلي، إنه إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها.

3. المشهد (Scène): وهو حالة تطابق بين زمن الخطاب وزمن الأحداث.

4. الخلاصة (Résumé) والوصف الاسترجاعي (la description anachronique)، وهذان المجالان الزمنيان لهما علاقة إجالية بالمستوى الحدثي التخييلي، لمدة تطول أو تقصر؛ فالخلاصة تختصر سنوات بأكملها في جملة واحدة؛ والوصف الاسترجاعي قد يصعب معه تمثيل الأحداث في نفس قيمتها الزمنية(18).

وفي المجال الأخير لدراسة المكون الزمني في الخطاب السردي، وهو مجال التواتر (Frèquence) يرى تودوروف أنه يمكننا من خلاله تحديد ثلاثة مظاهر للسرد هي:

1. السرد المفرد (Singulatif): وفيه نلاحظ أنّ خطاباً واحداً يسرد حادثة واحدة.

2. السرد التكراري (Rèpètitif): وفيه تسرد عدة خطابات حادثة واحدة.

3. السرد المتشابه (ltèratif): ويمثله خطاب واحد يسرد عدة أحداث متماثلة(19).

أما فيما يتعلق بالمظهر الأخير من مستوى اللفظي، فينتقل تودوروف للإشارة إلى الرؤية، ويتحدد من خلالها ضرورة تحديد السارد سواء بضمير المتكلم أو الغائب، وطبيعة العلاقة التي يقيمها مع سرده، هل تتسم بالذاتية أو الموضوعية. كما ندرس في سياق الرؤية، جانباً أساسياً هو موقع أو زاوية الرؤية وامتدادها ودرجة عقمها، وهل هي داخلية تقدم لنا كل المعلومات عن الشخصية أم خارجية تكتفي بوصف الأفعال المدركة دون إضافة أي تعليق. كما أن الحديث عن التبئير يشكل العنصر الأخير من مستوى الرؤية، حيث نصادف في

السرد ذي التبئير الداخلي (Focalisation interne)، صفة الراوي العليم (Narrateur omniscient)(20).

III.I . 1- المستوى التركيبي:

ليس المقصود بالتركيب في هذا المجال، عملية التركيب النحوي الجملي البسيط، فهو يتخذ طابعاً تأليفياً لإنجاز تراكيب مختلفة من العلاقات بين مختلف المكونات النصية، سواء أكانت جملاً، أم مقاطع، أو مكونات زمانية أو مكانية. ولذلك يصف تودوروف هذا المظهر من شعرية النص، بالبنيات السردية. ويقسمه إلى ثلاثة أنظمة هي: النظام المنطقي، والنظام الزماني والنظام المكاني.

وتستفيد هذه الانتظامات من خصوصية السياق السردي للنص، فقد تتحدد من خلال حضور مستقل لكل عنصر وانفراده بالسرد، وقد تتعاصر داخل النص السردي، لكن عبر مقولة الهيمنة التي تغلب حضور مظهر على حساب آخر.

III.1. 2 ـ السردية أو نحو السرد narratologie:

في دراسته التي تحمل عنوان "نحو السرد الديكامرون" (Grammaire du rècit) عمل تودوروف على توسيع أفق الأبحاث السردية، انطلاقاً من تحديد البنيات المجردة، التي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة. واستند في ذلك إلى الإمكانية التي يتيحها النموذج اللغوي من تصنيفات وعلاقات وقواعد ثابتة. وكان لفكرة النحو العالمي التي عرفها مجال الدراسات اللغوية، دور كبير لإنجاز قواعد تحكم بنية كل اللغات الإنسانية، وهي ما يعرف بالبنية الأساسية العالمية أو النحو العالمي. وإذا كانت اللغة هي نظام رمزي بالأساس، وتمتلك جهازاً مفاهيمياً كبيراً لدراستها، فإنه بالإمكان الاستفادة من هذا الجهاز، لإقامة نحو سردي عالمي، "خاصة وأن القصة هي نظام رمزي يمكننا من استعارة القواعد اللغوية لدراسته"(21).

وينطلق تودوروف في البحث عن البنيات المجردة للنظام السردي، مستعيراً المصطلحات المحددة للنظام اللغوي من اسم وفعل وصفة وأسماء العلم، موجهاً الدراسة لتتخذ محاور ثابتة هي المستوى الدلالي (sèmantique) والمستوى النحوي (syntaxique) والمستوى اللفظي (verbal). وقد يبدو أن هذا المسعى يرفع للتناظر بين القاعدة اللغوية والبنية السردية، إلى حدود قصوى تتناسب مع الأطروحة البنيوية المركزية، التي ترى أن الأدب هو التجلي الأمثل للغة(22).

كما أن المسعى القائم لدى تودوروف والمتوخى من هذا التناظر المجسد، هو العمل على إقامة نظرية أو علم للسرد على غرار علم اللغة. "ويقدم تودوروف أكثر القضايا حيوية في دراسته عن "ديكامرون بوكاشيو" بعنوان "أجرومية الديكامرون" وهي دراسة تكشف بحالتها العلمية عن محاولة تأسيس نحو عام للقص انطلاقاً من موقف موضوعي واثق بموضوعيته وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية"(23).

ويتأسس النموذج الذي يقترحه تودوروف في "نحو السرد" على إقامة تناظر بين تقسيمات اللغة ومكونات السرد. حيث نجد أن المستوى الدلالي تقابله بنية المضمون السردي، أما المستوى اللفظي فيتعلق باللغة التي تروى بها الحكايات، بينما يتناول المستوى التركيبي العلاقة القائمة بين الأحداث. وهذه القضايا أشرنا إليها سابقاً حيث تقديمنا لمحاور البحث في الشعرية عند تودوروف. غير أنه من المفيد الإشارة إلى التحديدات التي قدمها بخصوص بنية التركيب اللغوي والتركيب السردي.

أ . إن المسندات (prèdicats) تقوم بدور وظيفي في تحديد حركة الانتقال السردي؛ فبالنسبة للعقدة الأولية (intrigue) نجد أن الانتقال من حالة توازن إلى أخرى تتم من خلال حالة التوازن الأولي، التي تميز كل نص سردي، هذا التوازن يختل

بتدخل قوة أخرى، غير أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، مما يعني أن النص يعيش ثلاث حالات هي:

1) حالة توازن 2) اختلال 3) حالة توازن(24)

غير أنه من الملاحظ أن حالة التوازن الثانية مخالفة في نوعيتها للحالة الأولى. لذلك يمكننا إعادة صياغتها وفق مخطط تجريدي يكون كما يأتي:

وضع ابتدائي . تحول . وضع نهائي.

واستناداً لذلك يميز تودوروف بين مستويين من المقاطع (Episode).

المقاطع التي تبين الحالة (توازن، واختلال) والمقاطع التي تبين الانتقال من حالة لأخرى، أو من وضع لآخر، وتتميز المقاطع الأولى بالطابع السكوني، في حين تكون المقاطع الثانية ديناميكية، وهذه المقاطع وتصنيفها تسمح لنا بمناظرتها مع الصفة والفعل، حيث تكون وظيفة "الصفات" السردية هي تحديد حالات التوازن واللاتوزان، في حين تقوم "الأفعال" بمجاراة الانتقال من حالة لأخرى.

أما فيما يتعلق بالأسماء (Nomm proper) والتي تعد اسماً نحوياً، وليس اسم علم. حيث يوضع تودوروف أن المقصود بـ Nom Propre هو الاسم في النحو، فإن وظيفتها تتخذ بعداً تجريدياً، قابلاً لأن تحدد من خلاله شخصيات مختلفة من الفاعلين، فالقاعدة الأساسية لدراسة بنية العقدة في القصة هو القيام بتلخيصها، حيث تكون كل حادثة عبارة عن شبه جمل طرفاها فاعل وموضوع، ويجب تحديد مستويين لهما، هما: التعيين (Description) والوصف (Dènomination).

فعبارات مثل "ملك فرنسا"، الأرملة، الخادمة تحدد في ذات الوقت شخصياً بعينه، وتقدم في آن بعض خصائصه وصفاته، وتتفاعل هذه القيم نحوياً عندما نتعرض للمثال: "ملك فرنسا، يذهب في سفر le roi de France Part en voyage"؛ فالجملة السابقة في مستوى التعيين والوصف تقدم عبارتين، الأولى تحدد أن "س" هو ملك فرنسا، و"س" سيذهب في سفر. وهذه الأشكال التي يمكن أن يملأها المسند هي أشكال فارغة، وقد توظف الاسم الموصول للتعيين عند استعمالنا لـ: "الذي". ويقرر تودوروف أن هذه البنيات الشكلية النحوية: اسم فعل، صفة، ضمير.... يمكن تمثلها لدراسة النص السردي(25).

يتضح لنا أن النحو السردي صيغه بنائية، تسعى لوضع قواعد قارة وثابتة في قراءة النص السردي، تنطلق من تصنيفات أولية، وتصنيفات ثانوية. فالتصنيفات الأولية تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردي ثم النص، وهي المجموعة القصصية "الديكامرون" للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو (1313 . 1375). فبنية الجملة تتكون من اسم وفعل وصفة، وضمير، وظرف زمان أو مكان، ووفقاً لهذا فإن الشخصيات القصصية تصبح أسماء، والخصائص المتعلقة بهذه الشخصيات تصنف على أنها نعوت، والأحداث التي تقع لها تؤخذ بمنزلة الأفعال. وهذه التصنيفات تخضع بدورها إلى تقسيمات تسهم في بناء الجملة السردية، وتحدد صيغ النعوت إلى:

وصف الحالات (سعيد، تعيين فرح...) وصف الخصائص الداخلية (فضائل، رذائل)، وصف الصفات الخارجية (ذكر، أنثى، من أصل نبيل، من عامة الناس)، أما الأفعال فترد إلى ثلاثة:

أ. يغير من الوضع

ب . يرتكب جرماً

ج . يعاقب (26)

وإذا انتقلنا إلى المستوى الأعلى من الجملة وهو المقطع (Sèquence) فإنه يتشكل من متوالية من الجمل التي تنشئ قصة، وتكون العلاقة القائمة بين الجمل زمنية أو منطقية أو مكانية، وتكون مهمة المقطع هي: وصف حالة الاضطراب

والتوازن، أو وصف حالة الانتقال من حالة لأخرى(27). وإذا انتقلنا لمستوى النص فإن تودوروف يقدم ثلاثة ممكنات للتفاعل الجملي، هي التسلسل والتضمن والتداخل.

وينتقل تودوروف إلى مستوى آخر هو التحويلات السردية (هنري جيمس) les (transformations narratives). وهذه التحويلات تتخذ قاعدة لها المفاهيم السابقة، لتصبح تحويلات في مستوى التركيب السردي، والعلاقات القائمة بين الحالة والتحول والانتقال هي بين الصفات والأفعال والأسماء. وتتدرج عنها جملة من الوضعيات الخاصة بالصوت السردي، والمطهر والصيغة السردية، ويمكننا أن نذكر هذه التحويلات كما قسمها تودوروف إلى قسمين هما(28):

أ . **التحويلات البسيطة (Simples)**: وتشمل تحويلات: الصيغة بتفريعاتها (الحدوثية، الوجوبية، التمني، الشرط، التنبؤ):

. **تحويلات القصد**: النية تعلق إلى القضية المراد تحقيقها وليس إلى الفعل بحد ذاته عزم، حاول، صمم (فعل في حالة نشوء).

. **تحويلات النتيجة**: تتعلق بتمام الفعل؛ نجح في، وفق إلى

. **تحويلات الطريقة الكيفية**: وألفاظه هي يبادر، يستميت، يتحرق.

. **تحويلات المظهر الأوجه**: ويعبر عنها بأفعال مثل شرع، كان بصدد، انته وهي أفعال تعبر عن حالات الحدث: البداية، النهاية، الانخراط في الحدث.

. **تحويلات الوضع والحالة**: والمقصود هنا (Statut) أي تحديد الوضع عن طريق النفي بمعنى إحلال الصيغة السلبية مع الصيغة الإيجابية.

ب . **التحويلات المركبة (Complexe)**: وتتعلق بوجود محمول ثان يضاف للمحمول الأول ويرتبط به، مما يعني تجاوز ذاتي معاً، تتبادل الوضعيات السردية من خلال التحويلات البسيطة.

وينقسم إلى ستة أقسام، هي:

1. **تحويلات الظاهر Apparence**: وتتعلق باستبدال مسند بآخر، دون أن يكون ذلك حقيقياً، وصيغه: يدعي، يزعم وهي أفعال قائمة على أساس التمييز بين المظهر والحقيقة، س أو ص (زعم أن س) ارتكب جريمة.
2. **تحويلات المعرفة Connaissance**: وتتعلق باكتساب الوعي بالحدث وصيغه: لاحظ، علم، تنبأ، عجز عن تذكر حدث س أو ص (يعلم أن س) ارتكب جريمة.
3. **تحويلات الوصف description**: وهي تحويلات تكمل التحويل الثاني (المعرفة)، ويشمل أساساً أفعال القول: يحكي، يقص، يقول، يعلن، يشرح، يذيع. ومثالها س (أو ص) يحكى بأن س ارتكب جريمة.
4. **تحويلات التقدير والافتراض Supposition**: وتخص هذه التحويلات الأفعال غير المنجزة التي يعبر عنها بأفعال، وصيغة مثل يتوقع، يتوجس، يشك، والصيغة التنبؤية تجعل هذه الأفعال متعلقة بالمستقبل، مثلها في ذلك أفعال تحويلات النية، الصيغة، المظهر، ومثالها: س (أو ص) توقع أن س سيترکب جريمة.
5. **تحويلات الشخصية أو المنسوبة إلى ذات Subjectivation**: إذا كانت التحويلات السابقة تتعلق بالخطاب وموضوعه. فإن هذا التحويل يخص موقف الذات، ولا يغير القضية الأساسية، وتعبر عنه أفعال: أعتقد، فكر، تشكل لديه انطباع، اعتبر، قيم، ومثالها س (أو ص) يعتقد أن س ارتكب جريمة.
6. **تحويلات السلوك الحالة Attitude**: هذه التحويلات تخص حالة المسند، لأنها تبين ما يحدث لدى الفرد أثناء وقوع الحدث، ويختلف هذا التحويل عن "تحويل الكيفية"؛ في أن المعلومة هنا تخص المسند، أي الذات وأفعال هذا

التحويل: يبتهج، يسر يستاء. ومثالها (س يسر بارتكاب جريمة).

إن المسارات السابقة تؤكد على مدى الجهد الذي بذله تودوروف من أجل إعطاء صورة متكاملة للنحو السردي، القائم أساساً على فرضين أساسيين، أخذهما عن يروب هما الحالة والتحول، وهي محاولة واضحة لوضع المسار السردي موضع اختيار من حيث تركيبه الذي لا يختلف باختلاف اللغات والثقافات، استناداً إلى القيمة الأساسية وهي "الإخبار". ولذلك يقول تودوروف في ختام دراسته لقصص الديكامرون: "إن هذه الأمثلة كافية لإعطائنا فكرة عن النحو السردي، وحالة الدراسات السردية تتطلب منا صياغة جهاز وصفي، قبل البدء بمقاربة الأفعال (29). وهذا بالفعل ما فعله حين قام بمراجعة الوظائف التي اخترعها بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية"، واكتشف أن هذه الوظائف قابلة للاندماج انطلاقاً من تشابه التحويلات القائمة فيها.

وإذا كان ما قدمه تودوروف يمثل مساراً تجاوز الأطروحات الأولى في بنية الحكاية، واستثمر مبدأ عاماً هو النحو السردي، فإن التفاعل الذي عرفته الدراسات السردية المعاصرة واللاحقة، قد أعطت أبعاداً أخرى وتقطيعات نمطية مثيلة، لكن غير متشابهة أحياناً، منها ما قدمه جيرار جينيت وكلود بريمون وهنري ميتران، الذين سيشكلون امتدادات طبيعية ومنطقية لأطروحات النقد الجديد في فرنسا، والموجه أساساً لدراسة مكونات الخطاب السردي.

ويرى كلود بريمون في كتابه "منطق السرد" أن تودوروف في كتابه "نحو الديكامرون"، لم يقم بعمل فيلولوجي تاريخي، ولا حتى دراسة أدبية، بل إنه من خلال مئة قصة لبوكاشيو تصدى لإقامة قواعد لموضوع كانت المعرفة به قليلة، هو فن "القصة" التي نظم وضبط مظاهره، ووضع أساساً لعلم غير موجود هو السردية، أو علم السرد Narratologie.(30).

هوامش :

1- Tzvetan Todorov: thèrie la literature: editions seuil, paris 1965.

*. نشر هذا الكتاب عام 1965، وهو عبارة عن مقالات جمعها تودوروف تعبر عن فكار الشكلانيين الروس، منهم تينيانوف، توماشسكي، شلوفسكي..

2- Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in Communication n 8. 1966, page 133.

3- ibid: page 132..

4- Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in communication n 8, 1966, page 133.

5- Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in communication n 8, 1966, page 136 .

6. السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للنشر والتوزيع القاهرة 1998 ص 64.

7- Tzvetan Todorov: poètique du rècit du Seuil 1971 page 47.
8- Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire in Communication 8 1966, page 146.
9- jean pouillon: temps et roman, edition Gallimard 1946.
10- Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: op. cit, 1966, page 148.
11- ibid. p: 150.
12- Tzvetan Todorov: Poèique, editions du Leuil 1968, page 19.
13. رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياش، ص 91.
14- Tzvetan Todorov: Poèique, editions du Leuil 1968, page 24.
15- Tzvetan Todorov: Poèique, editions du Leuil 1968, page 29.
16- Tzvetan Todorov: Poèique, editions du Leuil 1968, page 46.
17- Ibid. p: 52.
18- bid page 55.
19-Ibid page 56.
20- Ibid page 61.
21- Tzvetan Todorov: Poèique de la prose, editions du Seuil 1971, page 48.
22. آن جيفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 173.
23. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة ص 100.
24- Tzvetan Todorov: Poèique de la prose Page 50.
25- Ibid page 52.
26. السيد إبراهيم: نظرية الرواية ص 45.
27- T.Todorov. poètipue rècit page 55.
28. انظر: عثماني الميلود: شعر تودوروف الصفحات 59 . 61، والسيد إبراهيم نظرية الرواية ص 54 . 60.
29- (T) T.Todorov. la Grammaire du Rècit in poèque de la prose page 57.
30- Claude Bremond: logique du rècit, editions seuil, paris 1973, page 103.

نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة

لمراجعة معالم تشكل الموقف النقدي عند نزار قباني، أجد من الضروري أن أقف عند خصائص الحداثة الشعرية النزارية التي أعتقد أنها اختلفت عن الحداثة الشعرية بخلفياتها النظرية ومرجعياتها الغربية عند أدونيس ومن سار في فلكه.

فما إن استقرت القصيدة العربية الحديثة على تبني قالب النظام التفعيلي في مرحلة أولى ثم قالب قصيدة النثر في مرحلة ثانية حتى ظهر اتجاهات أساسيان على المشهد الشعري العربي الحديث والمعاصر.

تمثل الاتجاه الأول في ما يعرف بقصيدة الرؤيا التي تتحد مع التجربة الشعرية، والتي مثلتها جماعة شعر، أمثال أنسي الحاج، ويوسف الخال، وأدونيس، ثم جاءت تجربة محمد الماغوط في قصيدة النثر حيث أسّس لمعالم كتابة أفقية تنطلق من واقع التجربة الذاتية لتتفرد بالأنموذج الشكلاني لمرحلة طويلة، أما الاتجاه الثاني فيربط بين النص/ القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية والتيارات الأيديولوجية الفاعلة على الساحة، وهو الاتجاه الذي نادى بكتابه ما سماه بالقصيدة الملتزمة، وقد نشط الشعراء الملتزمون إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي خاصة في سوريا ومصر والعراق أمثال، البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل وغيرهم.

وبين الاتجاه ال[illegible] رؤيوية والاتجاه الثاني الذي مثل الحداثة بآليات ثورية تقدمية، مثل نزار قباني نوعاً جديداً من الحداثة الشعرية، يمكن أن يدرج ضمن خانة الحداثة المضادة، فإذا "كانت قصيدة الرؤيا تؤكد التجربة الفردية ذات البعد الإنساني بالمعنى الأنطولوجي للصفة، وإذا كانت قصيدة الرؤية قد ظلت تعتبر النص في خدمة المعركة شعارها المفضل، فإن نزار قباني بات يحمل صفة الشاعر المخملي الذي يُنعت من طرف شعراء قصيدة الرؤيا ونقادها بأنه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنه شاعر البرجوازية المتخنة بالغرائز الشهوانية، والنتيجة أن نزاراً نال عداء الاتجاهين، وبات يمثل بمفرده صوتاً شعرياً متميزاً"(1). من هنا أضحت حداثة نزار الشعرية حداثة لا تستمع كثيراً إلى ذلك الصخب النظري والدعوات الحداثية التي سادت في النصف الثاني من القرن الماضي، والتي كانت على علاقة مباشرة بالمنظومة الفكرية التي ظلت تشتغل ضمنها الرؤيا الحداثية من خلال العمل الدائم على تفكيك العلاقات الإنسانية داخل النصوص، وفقاً للتجربة الشعرية عند الشاعر الحداثي من جهة وضمن برنامج تحطيم الأنساق السابقة وإعادة بناء أنساق

كانت مسيرة نزار الشعرية ذات أفق حداثي مضاد للحداثتين

د. حبيب بوهرور

جديدة من دون الخروج عن فضاء المنظومة الفكرية الحداثية ذات الروافد الإليوتية الغربية من جهة أخرى.

وقد عمل نزار خلال مساره الشعري على تجنّب الاشتغال ضمن مسار الأنساق الكبرى للحداثة (نسق الرؤيا/ نسق الرؤية) وهو ما جعل النقد الحداثي يصنف الشاعر (نزار) في كثير من المناسبات خارج النسقين معاً، ولهذا نقول إن نزار كان ذا أفق حداثي مضادٍ للحداثتين معاً، استطاع أن يؤسس مساره الحداثي المضاد وأن يورّط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق وضحّه الدكتور نجيب العوفي(2) حيث يقول: "...أعتقد أن نزار كشاعر حداثي يورّط الحداثة والحداثات والحدثيين ويضع الجميع في مأزق. فعل كثرة كثيرة من الشعراء العرب على توالي العقود الزمنية الشعرية، تعاملوا مع الشعر والحداثة الشعرية بنوايا مسبقة وبمرجعيات وخلفيات مستحضرة سلفاً، فكان هناك مشروع نظري وجملة مبادئ نظرية هي التي تؤهل للدخول في حمّى الحداثة، ثم يجهد الشاعر نفسه من أجل أن يصوغ نصوصاً على مقاس تلك المشاريع والمبادئ الأولية الموضوعة سلفاً. هذا في تصور ي، هو الذي أجهز على كثير من النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة، وخنق فيها بعض مكامن الحيوية والحرارة، وهو ما انتبه إليه نزار قباني بطريقة عفوية وتلقائية، ولكنها طريقة معزّزة كذلك بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية رفيعة، فحرّر تجربته الشعرية من كثير من المسوح الثقافية والأقماط المعرفية والطقوس الاستعارية والمجازية، لهذا كانت نصوص نزار الشعرية عارية وتلقائية، وتدخل في إطار ما سماه بعض النقاد بالسهل الممتنع"(3). لهذا كثيراً ما رفض نزار تحديد مفهوم دقيق للحداثة لأنه يعلم أن التنظير للأفق الشعري سوف يبعد مسار الشعر عن الذوق العربي العام، ويجعل من القصيدة ثرثرة أيديولوجية عقيمة، فهو لا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة وإنما يتطلع دائماً نحو الحداثة الشعبية لا الحداثة النخبوية، لأن الحداثة الشعبية "يمكنها أن تخترق وتتواصل مع الناس وتصبح جزءاً من الفلكلور الشعبي، مارسيل خليفة وزياد الرحباني يمثلان الحداثة التي وجدت مفتاحها الشعبي، واكتشفت المعادلة التي تجمع الخاص والعام والانتلجنسيا "الدراويش"... هذا على الصعيد الموسيقي، أما على صعيد الشعر، فإن محمود درويش ومظفّر النواب يمثلان الحداثة الشعرية التي وجدت مفتاحها الشعبي. محمود درويش استطاع بموهبته الفذة أن يخترق جدار الجماهير، ويزرع الثورة الفلسطينية في كل بيت من الخليج إلى المحيط. ومظفّر النواب استطاع هو الآخر أن يكتشف مفتاح الحزن العربي ويقرع أجراس الثورة والغضب في ليل المدن العربية النائمة. إذن الحق ليس على الحداثة وإنما على المحدثين، الحداثة التي تستحق اسمها تستطيع أن تضيء، أن تشعل دم الجماهير، أنّ تحرّضها..."(4).

وأعتقد أن هذا الموقف عند نزار هو الذي جعل آلة الخطاب النقدي النخبوي الحداثي في الستينيات والسبعينيات تعمل جاهدة على إقصاء الدور الريادي الذي لعبة نزار قباني في الشعرية العربية الحداثية من منظور الانتيليجنسيا، خاصة وأن سلطة النص الشعري المتضمنة للموقف من الواقع الاجتماعي والفكري والسياسي كثيراً ما تستمدُ من جملة علاقاتها بالخطاب النقدي الموجّه بجملة من الروافد الفكرية والأيديولوجية المرحلية. ثم إن نزاراً لم يكن يكتب . في تقديري . ضمن فضاءات الحداثة الخاضعة للإبدالات والأنساق المكرّسة لواجهة الحداثة، وهذا ما ذهب إليه الدكتور حسن مخافي(5) حين اعتبر أن "النقد الأكاديمي يخضع في العموم لمجموعة من المعايير، فهو نقدٌ عالِمٌ لأنه يستجيب للنظرية النقدية أكثر مما يستجيب لحاجيات النص. ولذلك فإننا بحاجة في العالم العربي إلى نقد تحليلي لا يبحث في تجليات المفاهيم النقدية في النص الشعري، بل عن تجليات هذا النص في المفاهيم النقدية[. فإذا أعطينا الأولوية للنص وحاولنا على الأقل أن نوفق بين ما تعلمناه من مفاهيم ومناهج هي في مجملها غربية، وبين النص الشعري العربي الحديث الذي يتميز بخصوصيته المحمّلة بثقافة وتاريخ خاصّين، فإننا لن نقصي أي شاعر عن البحث الأكاديمي، وعن النقد بصفة عامة، فاعتماد النقد العربي على المناهج والمفاهيم المتصلبة والمتخشبة جعله نقداً معيارياً"(6). ويفهم من هذا أن

مواقف نزار قباني من أنساق الحداثة العربية في الستينيات والسبعينيات هي التي جعلت مثل هذا النقد المعياري الموجّه يختار مواضيعه بعناية، ويقصي نزار قباني من مدار الحداثة، وقد عبّر الشاعر عن هذا الصدام قائلاً"... صدامي مع الدارويش مستمر.. دراويش الأمس انقرضوا.. أما دراويش اليوم فهم يلبسون الملابس التقدمية، ويرفعون كذباً لافتات اليسار، ويستعملون تعابير الحداثة والتجاوز والواقعية الاشتراكية... هؤلاء الدراويش سينقرضون أيضاً... لأنهم حركة ضد العقل وضد المدارك وضد طبيعة الأشياء وضد أنفسهم، إنهم منعزلون تماماً عن العالم الخارجي، وسابحون في منطقة انعدام التوازن ويتكلمون كأهل الكهف، لغة لا يفهمها أحد، ولأنهم محاصرون وفي حالة استلاب كامل لأن عملتهم الشعرية غير صالحة للتداول، فإنهم يطلقون النار على الشمس لأن الشمس هي فضيحتهم"(7).

فإذا عدنا إلى مرحلة المد الحداثي في الشعرية العربية في الستينات والسبعينات ندرك أن النقد الأكاديمي قد تعامل مع التجربة التارية الحداثية بكل تحفظ واحتراز لأن أسماء أخرى أمثال السياب وعبد الصبور، وأدونيس، والخال وغيرهم قد طبّقت توصيات النقد المنهجي والأكاديمي وخضعت لسلطته بامتياز، بالإضافة إلى أن هذا النقد ذاته قد ارتبط على مدى عقود بقناعات خطاب أيديولوجي وفكري موجّه. لهذا يصرّح نزار بأن "النقد العربي، أو غالبيته هو إفراز قبلي مرتبط بالغريزة والانفعال، أكثر مما هو مرتبط بالبصر والبصيرة، النقد بصورة عامة في ا لعالم العربي مذبحة ككل المذابح السياسية والطائفية يستعمل فيها أخطر أنواع الأسلحة... لا أريد أن يتصور أحد أننا مع الثبات ولكننا لسنا مع التسيّب والانفكاك التام عن كل شيء بحجة التخطي والتجاوز. إن الحداثة لا تعني أبداً أن نرمي كل ملابسنا في البحر، ونبقى عراة، إنما الحداثة أن تكتشف دائماً طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة"(8).

وبناء على الموقف السابق لنزار يقرّ الدكتور نجيب العوفي(9) الأسبقية الزمنية والإجرائية للكتابة الحداثية المتضمنة الموقف الحداثي من الواقع والمجتمع عند نزار قباني، لأنه "نادراً ما كان يُلتفتُ إلى التجربة الريادية لنزار قباني، وذلك نظراً إلى نمط الاستعمال والتوظيف الشعري اللغوي الذي كان يتبّعه نزار في هذه المرحلة. فمثلاً إذا كان شاعر كالسياب قد حاول أن يحقق للقصيدة العربية الحديثة أرضية جديدة يُدخل فيها أغراساً متعدّدة، ويطعّمها بمرجعيات عربية وتُراثية وغربية وأسطورية، فإن مزية نزار قباني في هذا المجال وبادرته الأولى في هذا المشهد التحديثي، تكمنان في محاولته تحرير اللغة الشعرية من طقوسها الكلاسيكية القديمة، وضخ دماء جديدة في المعجم الشعري، وتوظيف هذا الشعر لأجل اختراق بواباتٍ كانت موصدة من قبل"(10)، ويمكن الوقوف على كلام العوفي بمجرد مراجعة أول ديوان شعري لنزار في الأربعينيات والمرسوم ب "قالت لي السمراء، دمشق 1944م"، والذي أثار إشكالات ثقافية واجتماعية داخل الوطن العربي، خاصة عندما تصدى له الشيخ علي الطنطاوي في عدد شهر مارس 1946م من مجلة الرسالة القاهرية، حين كتب قائلاً: "طبع في دمشق كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه، ملفوف بالورق الشفاف الذي تلفّ به علب الشكولاته في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالذي أوجب الفرنسيون أول العهد باحتلالهم الشام، فيه كلام مطبوع على صفة الشعر، فيه أشطار طولها واحد إذا قستها بالسنتمترات... يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبغي المتمرسة الوقحة وصفاً واقعياً، لا خيال فيه، لأن صاحبه ليس بالأديب واسع الخيال"(11).

. تجاوز نزار السائد المبتذل، وتطلّعه نحو الممكن.

. فرادة الديوان اللغوية والتطلّع نحو الشكل الجديد.

إعادة قراءة التاريخ، وولوج المحظور فيه.

وقد أقرّ الطنطاوي بهذا حين قال: "في الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط، والبحر الأبيض المتوسط، وتجديد في قواعد النحو لأن الناس قد ملّوا رفع

والواضح أن نقد الشيخ الطنطاوي للديوان ـ بعد قراءته طبعاً ـ كان يرتكز على النقاط الآتية:

الفاعل ونصف المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه، فلم يكن بدٌ من هذا التجديد.."(12).

ويؤكد الدكتور نجيب العوفي أن الاشكالات التي خلفها ديوان نزار الأول (قالت لي السمراء) ما هو إلا دليل قاطع على الثورة الشعرية الحداثية التي خلقها في القصيدة العربية في فترة زمنية (1944) لم تكن النصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة العربية قد كتبت بعد، وهذا ما يفسر ظهور ملامح المشروع الحداثي التراثي الذي حصره في نقطتين أساسيتين هما: "اقتحام نزار للمحظور أو الممنوع والمسكوت عنه داخل الوجدان العربي؛ فقد اتخذ المرأة محوراً وموضوعاً لشعره بطريقة حديثة ومغايرة للأساليب والرؤى والأنماط التي تعامل بها الشعراء السابقون قليلاً لنزار قباني، والذين كانوا يحيطون به زمنياً، فقد اخترق جسد المرأة اختراقاً جريئاً، وأدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة، لقد حقق أولاً هذا الاهتمام الجريء في الأربعينيات، وبداية تململ ونشوء جيل جديد من الشبيبة خاصة في منطقة الشام (لبنان سوريا) إضافة إلى نشوء وسط جامعي وهو الأمر الذي أدى بالتدرج إلى نوع من القطيعة مع أجيال سابقة.

والعامل الثاني الذي يضع أيدينا على مفاصل الحداثة عند نزار قباني هو خلخلته لبنية النص الشعري التي كانت سائدة في تلك الفترة فقد وظّف لأول مرة لغة شعرية لم تكن تحتل أدنى مكانة بالنسبة إلى النص الشعري السابق، أعني لغة الشارع، واللافت للنظر أنه في تجديده وتطويره للمعجم الشعري اللغوي، لم يكن يستبقي تلك الكلمات على حالها، بل كان يعيد إنتاجها شعرياً بإدخال كلمات ومفردات اجتماعية متداولة عامية ودارجة على النسيج الشعري، ويجعل منها مفردات شعرية، وهنا يكمن الدور الهام الذي قام به نزار قباني على صعيد تجديد اللغة الشعرية." (13).

ويؤكد الدكتور صلاح فضل الفكرة السابقة عند العوفي، في حيث اعتبر أن الحسيّة التي التمسها عند نزار قباني في كتاباته ومواقفه هي امتداد لتلك اليقظة الرومانسية ودعوة للاعتراف بالجسد الإنساني كآلية من آليات الوعي في القرن العشرين، وقد تمظهر المشروع الحداثي لهذه الكتابة من الناحية الأسلوبية تمظهراً وظيفياً ارتبط "بمدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه. فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حدّ كبير تقاوم الحسّ الخلقي المزدوج بين السرّ والعلانية في عالمنا العربي، لتضفي عليه قدراً من التماسك والانسجام، وتعدّ استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة في الحياة والفنون..."(14).

لهذا كثيراً ما رفض نزار النخبوية الحداثية التي ظلت تبتعد عن الاختلاط بالمواطن العربي، من خلال كتابات تتعالى فيها عن قصد على الجمهور العربي يقول:

"يصعب أن أتصور شعراً عربياً حديثاً لا يخاطب أحداً... ولا يقنع أحداً.. ولا يعبر عن أفراح ولا عن أحزان أحد. عن صوت الشاعر لابد أن يصطدم بشيء، فهو ليس سوى حشرجة لغوية لا صدى لها. إن مشكلة الحداثيين أنهم لم يكتبوا رسالة حب واحدة لأي مواطن عربي، فكيف يريدون من الشعب أن يحبهم إذا كانوا يجهلون أدب المراسلة؟"(15).

وبناء على هذا ذهب نزار قباني إلى درجة تحديد شروط الحداثة في الشعر انطلاقاً من ضرورة مراجعة التراث مراجعة واعية ومسؤولة، لنستفيد منه بدل الحكم عليه بالموت والاندثار، يقول: "خطأ كبير أن نتصور أن الحديث لكي يكون حديثاً لابد له من ارتكاب جريمة قتل ضد السابق له زمنياً، فمثل هذا التصوّر سيجعل التاريخ مقبرة أو مذبحة لا ينحو منها في النهاية أحد. إن الحداثة طابور طويل جداً يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحدّدها التاريخ، والشاعر العظيم لا يأتي من العدم ولا من المصادفة، فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار، ولكنها لا تحدث في الشعر، وليس الشاعر هو الذي يقرّر أنه

عظيم أو حديث أو خطير، فعظمة الشاعر أو حداثته أو خطورته يقرّرها الوجدان العام، وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة، ولا الابتزاز، هذه المحكمة الشعرية الشعبية هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد أو تأخذه إلى السجن، وعلى هذا الأساس فإن تسعين بالمائة من شعراء الحداثة سيذهبون إلى السجن"(16).

ويؤكد نزار في مناسبات عديدة على ضرورة ربط التجربة الشعرية الحداثية بالتراث ربط فكرياً إجرائياً مباشراً، ينسجم مع روح التراث من خلال إدراك الوعي الجمالي والثقافي والفكري فيه، وليس اجتراره والعمل على تمثّله في الشكل والمضمون يقول: "كلّ الولادات الشعرية الحديثة تمت نتيجة عملية قيصرية، ما من شاعر ولد ولادة طبيعية وخرج من بطن التراث، الطفل الشرعي هو الذي يتغذى من أم يعرفها وينتسب إلى أبويين معروفين ويحمل مكونات التراث، ثم يترعرع في بيئته ككل الأطفال الطبيعيين... من قال إنني أكتب القصيدة وحدي؟ أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي، من طرفة إلى الحطيئة إلى أبي تمام إلى المتنبي وشوقي... الشاعر الذي ينسجم مع روح التراث ويتمثله يتجه رأساً إلى وجدان القارئ العربي. أما الشاعر الذي يعتمد على الصراعات والبدع المستوردة فإنه يسمّم الجمهور... هذا الشعر يرفضه القراء"(17).

ويرفض نزار أن تكون التجربة الثقافية الغربية، ورغم إطلاعنا عليها (الغربية) نبقى دائماً في حاجة إلى احتواء تجاربنا الفكرية والإبداعية المشرقة عبر التاريخ، "إن مجموع التراث من الحلاج والمتنبي و المعري، يشكل نهراً له ضفاف، الفكر العربي له ملامح، والشعر العربي له ملامح، ما نقرأه مما يسمى بشعر السبعينيات، ماذا يقول؟ فهو لا يستقي من مياه التاريخ ولا هو انعكاس لهموم الحاضر. أما المستقبلة التي يدّعيها: فما دام هو فوضى كيف سينشئ مستقبلاً؟"(18).

ويفهم من المواقف السابقة المشكّلة للحداثة التزارية المضادة، أن نزار لا يرفض التراث ولا يدعوا إليه في الوقت ذاته، كما أنه لا يرفض التجارب الثقافية الغربية، ولا يدعو إليها أيضاً، وإنما يدعو إلى ضرورة، ولوج عوالم الكتابة انطلاقاً من تحديث الذات المبدعة أولاً، ولا يستقيم هذا في الفكر التزاري إلاّ بتمثل هذه الذات وربطها بالتجربة الثقافية عبر مراجعات واعية للتراث ثم الانطلاق نحو المصاهرة الثقافية الغربية التي لا تعني بالضرورة الانكفاء عن تحقيق الأنا المبدعة، والتماهي أمام الآخر الغربي، وتمثل آلياته الإبداعية في الشكل والمضمون. من هنا رفض نزار نمط الحداثة الاستعراضية التي فرضت على الذوق العام جراء المحاكاة والتنميط واجترار التجارب الفكرية والثقافية لدى الآخر الغربي يقول: "إن الاستعراضية ليست هَماً من همومي، وليس يعنيني مطلقاً في زحمة من يلهثون للحصول على بركة الحداثة، أن أكون أحد اللاهثين. هناك من يشتغلون على الحداثة ولا يتكلمون وهناك من لا يشتغلون على الحداثة ويعقدون مؤتمراً صحفياً يقولون فيه إنهم كانوا يتعشّون مع نازك الملائكة عندما كانت تكتب قصيدة الكوليرا... كل ذلك أورده لأقول أن مدّعي الحداثة كثيرون، حتى صارت الحداثة كما سبق لي وذكرت، إشاعة نسمع عنها ولا نراها... أريدك أن تقول لي ما هي؟ ما هي مرتكزاتها؟ ما هي مواصفاتها؟ ما هي خصائصها؟... لا أريد تعريفاً لها في المطلق، أريد نموذجاً علمانياً. أريد نصاً حداثوياً يستطيع أن يتفاعل مع الذوق العربي العام، ويثير الدهشة، ويغطي هموم الناس في هذا الوطن على صعيد الثرثرة الأيديولوجية ومزايدات المقاهي الثقافية، هناك كلام كثير عن الحداثة ولكن ميدانياً وعلى الأرض... (ما في حدا.. لا تندهي ما في حدا...) كما تقول مطربتنا فيروز..."(19).

وأصل إلى القول بأن نزار قباني قد استطاع في قراءته لإشكالية الحداثة على الساحة العربية أن يخلق في كتاباته الشعرية على مسار خمسين سنة من العطاء نوعاً من التطابق الذكي بين وعي الحداثة الغربية كرؤيا وتشكيل لا يمكن تجنبه في بناء التجربة الشعرية ووعي الموروث العربي، وقراءة الواقع الاجتماعي والسياسي قراءة موضوعية. ومن خلال هذا الوعي المزدوج رسم

نزار قباني أسئلة حداثته المضادة التي احتوت مواقفه من الكتابة والتشكيل الشعري، ومن الواقع المعيش بكل تمظهراته وهذا ما يبرّر الوصلة الاجتماعية والسياسية في شعره وفي نثره على السواء. والتي تشكلت في ملمح أساسي من ملامح الحداثة المضادة عند نزار هو ملمح المرأة، وهنا "تكمن شجاعة نزار، إذ لم يكن يحفل بجبروت السلطة النقدية، بل راح يشتغل من خلال ثيمة رهيبة تسكننا جميعاً، فالشعراء العرب المحدثون كانوا كلهم يحسون بعمق هذه المأساة، فلم يكن يُسمح لهم بأن يتغزّلوا بالمرأة كامرأة باعتبار أن هناك إرهاباً نقدياً وفكرياً يسكنهم من الخارج. ولذلك كانت المرأة تحضر بتلاوين وأشكال مختلفة فهي تارة رمزٌ للوطن وتارة رمز لقضية قومية. وهذا يمثل نوعاً من الكبت الباطني الذي يعانيه الشعراء العرب الحديثون دون استثناء من السياب وصلاح عبد الصبور والبياتي إلى محمود درويش، هنا كان نزار قباني شاعراً حداثياً حتى النخاع، إذ لم يكن يعبأ بهذه الأنساق، واشتغل بوضوح وبعمق في ثيمة كان يتخوف منها الكثيرون. لهذا نجد في الفترة الأخيرة العديد من شعراء ما بعد الحداثة يشتغلون ضمن الرؤية الإيروتيكية للمرأة، وكأننا بهؤلاء الشعراء قد فطنوا إلى أن الشعر العربي قد ضيّع زمناً تجاهل فيه الأجساد وتلك اللغة الجميلة التي سبق أن ابتدعتها عبقرية نزار قباني الشعرية والفنية"(20).

وفي تقديري أن الثقافة العربية وهي في فوضى الحداثة الشعرية وتعميماتها في مرحلة الستينيات والسبعينيات لم تستطع أن تدرك ملمح الحداثة المضادة عند نزار قباني حين قرّر الكتابة عن المرأة بعيداً عن هذيان التجريد وفوضى ألغازه، لأنها ظلّت تحت وطأة الأنساق النقدية الأكاديمية التي تعتبر الكتابة عن المرأة كتابة من الدرجة الثانية، يقول نزار: "يسألون لماذا أكتب عن المرأة؟ وأجيب بمنتهى البراءة والبساطة: ولماذا لا أكتب عنها؟ هل هناك خارطة مرسومة تحدّد للشاعر المناطق التي يسمح له بدخولها. والمناطق المحظورة التي لا يستطيع دخولها... وإذا كان هناك خارطة من هذا النوع فمن هو الذي رسمها؟ هل هم ذكور القبيلة الذين يعتبرون الأنثى عارهم في الليل وذلّهم في النهار؟ إذا كان الأمر كذلك.. فأنا مستقيلٌ من قبيلتي ورافض لكل موروثاتها، وأنا حين أرفض فكر قبيلتي ومواقفها الأرثوذكسية من المرأة فلأني لا أومن أصلاً بممالك تعتبر الأنوثة عاراً والنساء مواطنات من الدرجة الثانية"(21).

وقد دعا نزار قباني بعد إدراك قضية المرأة كملمح من ملامح الحداثة المضادة إلى تفعيل آليات الرفض الاجتماعي رغبة في التغيير والتجاوز والخلق، وتجسيد هذا في مواقفه النثرية أو الشعرية على حد سواء، حيث أضحت حداثة نزار المضادة" حداثة مجنونة، حداثة مشردة تبحث عن حب يكشف سراً من أسرار وجودنا وفكرنا، إنها تاريخنا، إنها روحنا وما يهدد روحنا، إنها المختلف في أوضاع الحداثة المتشابهة، إنها بحث دائم لدفع هذا الضغط الذي يمارس لتقنين سلطانها على أحلامنا، لقد خلق نزار قباني صدعاً على مستوى العلاقة بين الذات والقوانين الاجتماعية والأخلاقية والسياسية، فإن رسمت نماذج أدونيس وأنسي الحاج والسياب وعبد الوهاب البياتي في الخمسينيات قوانين التضاد والاختلاف والصراع والصدمة على المستوى السياسي فإن نزار قباني حقّق بشكل عنيف الصدمة الاجتماعية، وقد زعزع مفهوم التقنين العاطفي الذي مارسه وعي مجتمع بالكامل وذلك من خلال مساءلته"(22). ويمكن الوقوف على الموقف الإجرائي من هذه الصدمة الاجتماعية في حداثة نزار فيما يأتي:

أ . الثورة على النظام الهرمي والسلطوي داخل بنية المجتمع العربي: حيث لاحظ نزار أن تغيير مسار المجتمع يبدأ من تغيير نظام الأسرة، لأن نظام العائلة في المجتمع العربي هو "نظام هرمي يقوم على السلطة والعنف ويحتل الأب فيه المركز الرئيسي والأول"(23)، وفي ظل هذا التسلط الأبوسي المتوارث نجد أن المرأة هي أكثر أفراد العائلة والمجتمع اضطهاداً، "لا أبالغ في قولي أنه من المفجع أن يولد الإنسان أنثى في مجتمعنا، إنني لا أعرف مجتمعاً في العالم . حتى المجتمعات البدائية . وضع الأنثى فيه مثل وضعها في المجتمع العربي.

ومهما حاولت إخفاء هذا الواقع أو تبريره فالحقيقة بارزة أمامنا وهي تصفعنا كل يوم"(24).

من هنا حرّر نزار موقفاً حداثياً مضاداً من واقع المرأة، حيث ربط الحركية الإبداعية الحداثية بحرية المرأة وحداثتها أيضاً، يقول: "في مجتمع كهذا، يصبح شاعر الحب مواطناً خارجاً عن القانون، وتصبح القصائد التي تتناول العلاقات الحميمية بين الرجل والمرأة فضيحة علنية، لقد كنت أعرف سلفاً رأي منذ بدأت أشتغل بهذه المادة المتفجرة التي هي شعر الحب، أن أصابعي ستحترق، وأن ثيابي ستحترق وأنني سأطرد خارج المدن التي تمضغ كالجمل الصحراوي العطش والملح وأشواك الصبار... لقد كان الالتحام مع المجتمع يضع الحبَّ في قائمة المحرمات والممنوعات أمراً حتمياً. والذي زاد من ضراوة الالتحام أنني ظهرت على الورق بوجهي الطبيعي ولم ألجأ إلى الأصباغ والمساحيق... إن شعراء الغزل الحسّي في أوروبا لا يخوضون حرباً صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتّاب العرب والسبب هو أن نظرة مجتمعاتهم إلى الحب والجنس أخذت حجمها الطبيعي، ولم تعد ورماً سرطانياً كما هي الحال عندنا... إن شاعر الحب في بلادنا يقاتل فوق أرض وعرة وفي مناخ عدائي رديء جداً، ويغنّي في غابة يسكنها الأشباح والعفاريت"(25)، وقد فصّل نزار قباني في هذا الموقف في الكتاب الواحد والثلاثين ضمن أعماله النثرية الكاملة (ج 7) الذي حمل عنوان: "المرأة في شعري وحياتي". ولا يختلف الموقف النثري عند نزار من ملمح المرأة ضمن الحداثة المضادة عن الموقف الشعري فكل كتاباته عن المرأة تعكس بوضوح الخلفية الفكرية والثقافية والحضارية التي تعامل بها نزار مع عالم المرأة، فنقرأ له دعوات للثورة والتحرر والانعتاق من سلطة الآخر ومن هرمية المجتمع يقول:

ثوري!... أحبك أن تثوري..

ثوري على شرق السبايا والتكايا والبخور

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهم الكبير

لا ترهبي أحداً فإن الشمس مقبرة النسور

ثوري على شرق يراك وليمة فوق السرير(26)

ب . مراجعو الموروث الخامل تفعيله

راجع نزار في الملمح الثاني من ملامح الحداثة المضادة قضية التراث، وبالرغم من أن نزار لم يرفض التراث ولم يدع إلى هدمه وتجاوزه أو استبداله، فإنه يدعو في الكثير من مواقفه وفي كتبه النثرية إلي ضرورة مراجعة التراث وتفعيله، انطلاقاً من إخضاعه لنقد إجرائي بناء وموضوعي. فقد أدرك أن المجتمع العربي هو مجتمع تسيطر عليه ذهنية الماضي وتحبس عنه كل أشكال التلاقي والتطور والانفتاح على أشكال في الحياة والتعبير والكتابة، وتقيده بأنماط فكرية وتشكيلية لم يشارك هو في إبداعها يقول نزار: "أنا شاعر أريد أن أغيّر وحين أواجه عصراً لا يريد أن يتغيّر أصطدم، لأن الشعر سلوك صدامي، إن القناعات القديمة عبارة عن أوثان وأنا أريد أن أحطم الأوثان(27)، وقد نعت نزار الأدباء الإرثيين بالأدباء المستريحين، لأنهم لم يستطيعوا أن يفعلوا الخامل من التراث ويّدمجون في الحركية الإبداعية وفقاً لمتطلبات الحداثة المضادة يقول:

"أكتب لكم عن الأدب المستريح في بلادنا.. إنه الأدب الذي نشف الزيت من مفاصله وتصلّبت عضلات الحركة في قدميه، إنه الأدب الذي نسي غريزة المشي. ما هو موقفنا من الأدب الذي لا يمشي؟ إنه موقف الحياة نفسها من كل كائن يتوالد، موقف المجتمع من كل عضو لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كل شجرة لا تثمر في حقله... الإهمال... ثم القطع... ثم أحشاء الموقدة. الحياة لا تهمل إلاّ الذين يهملونها، ولا تكافئ إلاّ الذين يقابلون هداياها الجميلة بهدايا ذهنية أجمل... إن الأدب هو غرم قبل أن يكون غنماً، مسؤولية لا نزهة على شاطئ نهر، فعلى الذين يريدون دخول مصنع الأدب الكبير، أن يلبسوا ثياب العمل ويغمّسوا أيديهم حتى المرافق في الصلصال الساخن.. أيها المستريحون إن الذوق إن الذوق العام يطلب منكم أن تستريحوا... وتريحوا"(28).

وفي إطار تفعيل الموروث طالب نزار بضرورة انطلاقاً من القراءة الواقعية للتراث، والاستفادة من خبرات الشعراء الفاعلين وإبداعاتهم في زمنهم، لأن اللحظة الشعرية ليست بالضرورة لحظة آنية ترفض ما سبقها من لحظات كتابة وإبداع، "ففي كلامنا عن التجديد والمجدّدين يجب أن لا نستعمل المقص، ونقص التاريخ الأدبي على كيفنا، ونقص معه وجوه عشرات من الشعراء الشجعان الذين بدأوا وأعدّوا المخططات للهجوم على قطار الشعر العربي المنهوك... إن ساعة التجديد لم تكن واقفة قبلنا، والوقت الشعري لم يبتدئ بنا. لأن كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم"(29) وحين أعود إلى شعر نزار قباني وخاصة في مرحلة الأخيرة أقف عند مثل هذا الموقف، بل إنني أقرأ في قصيدته الطويلة "الوصية" موقفاً يتّحد ضمنياً مع الموقف النثري الذي صرّح به سابقاً في كتابه قصتي مع الشعر، إنه يرفض كل علاقة تربطه بالموروث الخامل في شتى تمظهراته يقول في مقاطع من القصيدة:

أفتح صندوق أبي..

أمزق الوصية

أبيع في المزاد ما ورثته

مجموعة المسابح العاجية

طربوشه التركي والجوارب الصوفية

* * *

أسحب سيفي غاضباً

وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخية

وأهدم الشرق على أصحابه

تكيه... تكيه..

* * *

أفتح تاريخ أبي

أفتح أيام أبي

أرى الذي ليس يُرى

أدعية... مدائح دينية

أوعية... حشائش طبية

أدوية... للقدرة الجنسية

أبحث عن معرفة تنفعني

أبحث عن كتابة تخُّص هذا العصر وتخصّني

فلا أرى حولي سوى رمل.. وجاهليه(30)

ومجمل القول في قضية الحداثة المضادة عند نزار قباني أنها:

. حداثة متفرّدة اعتمدت على توظيف ملامح جديدة في تحطيم المشهد الشعري العربي الحديث وبنائه.

. حداثة لم تخضع لسلطة الخطاب النقدي الحديث والمعاصر، بل إنها استطاعت أن تسبح ضد التيار، وتعمل على بناء مدرسة متميزة في الكتابة.

. حداثة اقتربت أكثر فأكثر من تفعيل واستغلال آليات الحسّ الجمالي داخل بنية القصيدة سواء من حيث الشكل أو المضمون.

. حداثة لم ترفض التراث وإنما رفضت الجزء الخامل من التراث، إنها تدعو دائماً إلى العودة إلى التراث الفكري والأدبي واللغوي العربي.

. حداثة تتطلع نحو الآخر بثبات، لكونها لم تهدم الأنا التاريخي في حركيتها الإبداعية بل وَعَتهُ وتمثّلته وفعّلته عبر العديد من وسائط الكتابة عند نزار.

. حداثة منفتحة على الأنوثة بمعناها الجمالي لا الجسدي شأنها في ذلك شأن شعراء ما بعد الحداثة وأدبائها في أوروبا، الذين عرفوا أهمية إدراك الجانب الإيروسي في الكتابة.

حسين حموي

الفعل الثقافي المقاوم في مواجهة الغزو الصهيوني

مدرسة السيد حسن نصر الله أنموذجاً

ثمة مقاربات عامة بين المصطلحات والمفاهيم إلى درجة التماهي، يصعب تحديد العلامات الفارقة بين هذا المصطلح أو ذاك إلا من خلال الدلالة اللغوية، ولكي نقترب أكثر من منهجية البحث نقول: إن طبيعة التحولات السريعة التي تشهدها المجتمعات البشرية، وغزارة المنظومات المعرفية في ثورة المعلومات والاتصالات الحديثة جعلت هذا التداخل بين الثقافة والإعلام، والفعل الثقافي، وثقافة المقاومة، وثقافة الاستسلام، والمدينة والحضارة، والحراك الثقافي، والمثاقفة إلى ما هنالك من مصطلحات، عبارة عن عناوين فرعية لنتاج عام، محوره الرئيس (ماهية الفعل الثقافي) ويتنامى هذا الفعل بالضرورة إلى مستوى (الفعل الثقافي المقاوم) القادر على تغيير الاتجاهات، وتنوير العقول، وتثوير الضمائر عندما يحمل مسؤولية التصدي والمواجهة لفعل آخر مضاد من طبيعته (كالغزو الثقافي والإعلامي الموجه بقصد الهيمنة) أو من خارج طبيعته (كالغزو العسكري والاحتلال) حيث يصبح الفعل الثقافي المقاوم في هذه الحالة، فكراً نهضوياً موثباً لكل مقومات النهوض والدفاع والمقاومة، ويتحول تدريجياً مع تنامي الوعي المعرفي والسياسي والثقافي إلى ممارسة نضالية يومية تتجلى في العمل والسلوك والموقف.

لذلك هو أهم من الفعالية الواحدة، وأخص من حيث التوجه بمعنى آخر هو غائي، وطني، قومي، إنساني، أبعد ما يكون عن الغوغائية، وهو حيوي متجدد يواكب حركة الآخر المضاد، بفعل مضاد ميداني من نوعه، ولكي لا يفهم على أنه انفعال أو ردة فعل، نشير إلى طبيعته الكامنة المتمثلة

بمستلزمات الوجود بالقوة القادرة على إنجاز الوجود بالفعل، عند أية حالة تصادم أو مواجهة، أو بدون ذلك عند تهيئة المناخ الصحي المناسب للإنتاش كما هو الحال في حبة القمح عند انتقالها من الوجود بالقوة داخل التربة إلى الوجود بالفعل في الساق والأوراق والسنبلة.

إذاً من هذا المنظور والفهم يكون الفعل الثقافي المقاوم ناظم لعملية الفعل والانفعال الإيجابي وليس السلبي، وجمعه (فَعال) بالفتح على (الخير والحسن) وليس الفِعال) بالكسر إذا كان بين الاثنين والعرب تشتق من الفعل (المُثُل) (1) للأبنية المستخدمة في التصاريف وبحور الخليل ويكون ذلك الفعل في ((برهة حيوية يرتبط بها الإنسان بمجتمعه، ويتكشف عن خلق الإنسان لإنسانيته)) (2) لأن إرادة الفعل تحققت وأنجزت ميدانياً كواقعة حسب تعريف طاليس للفعل بقوله: ((هو واقعة، أن يوجد شيء وجوداً واقعياً بكل أعراضه في مقابل وجوده بالقوة)) (3) بمعنى أن تعبير الوجود بالقوة ينبغي أن يوازي أو يقابل الوجود بالفعل، وهذا الفعل العملي في نظر (هيغل) ((هو الإرادة التي تسعى أن تكون العالم متّسقاً مع عقلانيتها وداخليتها، وذاتها)) (4) على عكس اللا فعل المقابل للجمود في الزمان والمكان العديم الحركة. من هنا نستطيع القول: إن فلسفة الفعل هي الفلسفة التي تقدم الفعل وإرادته على جميع الأشياء الأخرى كنتيجة طبيعية لمؤثرات المخزون الثقافي، والمعرفي التراكمي الفردي والجمعي في ذلك الفعل المجسّد للفكر، والعلم، والإيمان والثقافة حسب توصيف وتعريف تايلور لها: ((بأنها ذلك المركب الكلي الذي يشتمل على المعرفة والمعتقد والفن والأدب والقانون والأخلاق، والعرف، والقدرات، والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً في المجتمع)) (5).

فالثقافة بهذا المفهوم، حاضنة للفكر، وباعثة للفعل، وحاملة للإرادة، مثلها مثل الدارة الكهربائية التي تشع وتولد الطاقة عند كل إرادة تشغيل. وأمر بدهي أن يكون لكل أمة ثقافتها التي تمايزها عن الثقافات الأخرى وثقافة كل أمة ((تشكل روح حضارتها، وعقلها وقلبها ووجدانها، بينما تشكل المدينة مادتها وجسمها وهيكلها)) (6). وإذا تأملنا مفردة (قاوم) في لسان العرب نجد أنها تدل على الصراع بين جبهتين متناقضتين (فتقاوموا في الحرب، قام بعضهم لبعض، جاء في اللسان: مازلت أقاوم فلاناً في هذا الأمر، أي أنازله،، وفي الحديث ((من جالسه أو قاربه في حاجة صابرة)) (7) والمعاني والدلالات كثيرة توازي (ناضل ودافع ونافح، ومنه فعل قوّم أي صحح والتصحيح هو التصدي لخطأ ما وقع على لفظ أو معنى أو موقف أو حركة أو وجود.. وهنا يتوزع المعنى العقلي للمقاومة على ما وقع عليه، وبهذا يتوجه الفعل المقاوم من مكمنه (العقل) عبر الشعور والإحساس إلى موقع الخطأ الذي يؤذي بدوره الشعور،

فيتولد الإحساس بالقهر، والقهر يتأتى عن ظلم أو يأس أو تسويغ نفسي لانحدار ذاتي كالفساد والإفساد والصلف والاستكبار والضعة والذل والهوان والصغار والتقزيم والتشيؤ، وبكلمة مختصرة يعني تسويغ العقل للنفس أن تعيش في حالة دونية بهيمنة لا مكان في كونها لمفهومات نبيلة، كالعزة والإباء والشموخ والشمم والنخوة والكرامة وغيرها من بنيات الذات الفردية أو الجمعية، والحالة القهرية الظالمة هذه تظل كالجائحة تفتك بالذات ما لم تستحضر الأخيرة (فعل) المقاومة أي دفع الفاتك بالذات ومناضلته ومنازلته (8).

لاشك أن استحضار التراث، واستقراء التاريخ، يضعنا أمام مرآة ذواتنا وجهاً لوجه، فنتعرف إلى العلامات الفارقة التي شكلت الخصوصية الثقافية والهوية القومية لأمتنا، فنحن أمة ((الأصل في حياتها المقاومة ليس لأنها المنهاج الذي صان وجودنا فحسب، وليس لأنها الخيار الأنقى في جملة ما يمكن الاختيار منه، بل لأنها فوق ذلك كله. هي قسمتنا من بين الأمم تحدد مسارنا وتحقق حضورنا)) (9) وهي قدرنا الذي فرضه علينا واقع الاغتصاب والاحتلال المهيمن لأوطاننا. إن ملاحم البطولة التي سجلتها وقائع التاريخ على صفحات فضية ناصعة على مر العصور تشكل شاهداً حياً على أن هذه الأمة لن تقبل الذل والاستكانة والخنوع للأجنبي في يوم من الأيام، وجميع الغزاة الذي مرّوا على هذه الأمة، كانوا عابرين ولن يكون مصير الغزاة الأميريكيين والصهاينة بأحسن حالاً من سابقيهم. فملاحم المقاومة الباسلة في فلسطين ولبنان والعراق ومناقبيه المؤازرة والممانعة والدعم غير المحدود من سورية وإيران لهذه المقاومة سيعطي ثماره آجلاً أم عاجلاً، كما أعطى ثماره في التصدي الأسطوري في حرب تموز عام 2006م التي سطرها مجاهدو حزب الله في مواجهة الغزو الصهيوني.

السمات المميزة لهذه المقاومة وأسباب انتصارها:

لاشك أن ثقافة المقاومة الوطنية اللبنانية ممثلة في (حزب الله) ومدرسة السيد حسن نصر الله لم تنشأ من فراغ، بل هي نتاج ثقافة حيوية عريقة نبتت فوق الأرض العربية منذ آلاف السنين، وتجذرت في أعماق الأجيال الصاعدة جيلاً إثر جيل. لذلك يصبح اكتناه ثقافة المقاومة وتمثلها في الوجدان الشعبي بحكم المواكبة التاريخية والفكرية والتربوية لقيم الشهادة وحب الأرض، وحسّ الانتماء

الصادق للوطن والأمة، والتضحية في سبيلهما بكل غالٍ ورخيص دفاعاً عن الذات والوجود والعدل والحق والدين والشرف وكل قيم الخير والفضيلة، أمراً عادياً وطبيعياً يدخل في نسيج البنيان الثقافي الفردي والجمعي معاً.

لأنه في فضاءات هذه القيم الجليلة يحلق الإبداع بكل تجلياته وأجناسه العلمية والأدبية والفنية، وتتألق المواقف النبيلة في الدفاع عن تلك القيم.

ومن يستعرض الإبداع العربي منذ العصر ما قبل الجاهلي وحتى اليوم، يدرك أن ثقافة المقاومة مندرجة في تلك القيم، وأن الفعل الثقافي المعبر عنها، كان متلازماً في جميع المراحل التاريخية، وإن اختلفت أشكال ومضامين تلك الثقافة وذلك الفعل تبعاً لكل مرحلة، بما يؤكد مقولة الشاعر الفلسطيني محمود درويش (لا ثقافة بلا مقاومة ولا مقاومة بلا ثقافة).

وهذا ما أنتجته مدرسة حزب الله في الجنوب اللبناني إبان الاحتلال الصهيوني لهذا الجزء الهام من لبنان في العام 1982م، وفي حرب تموز الأخيرة حددت أولولياتها وأهدافها وهي كثيرة تحتاج إلى أكثر من محاضرة نوجزها بالنقاط التالية:

1 . رفض الهزيمة، ورفض الاستسلام والإذعان لغطرسة العدو الصهيوني وآلته العسكرية، والتصدي لهذه الآلة بإنعاش الذات العربية المخدرة أو المغيبة في سبات الوهن واليأس، وفتح أبواب الأمل والمستقبل أمامها. من خلال البحث عن قدرات تلك الذات، واكتشاف طاقاتها المادية والروحية في تاريخها وتراثها، واستعادة الثقة للنهوض من جديد وعودة الوعي والاعتزاز بالهوية الوطنية والقومية.

2 . قراءة التجارب والحروب السابقة قراءة موضوعية، لاستخلاص العبر ، ومعرفة الأسباب التي كانت وراء كل انتصار أو هزيمة أو انكسار ووضع الخطط والبرامج الثقافية والدينية والسياسية والخدماتية لصياغة المستقبل صياغة جديدة تقوم على اتضاح الرؤية والفهم الشامل لأبعاد المشكلات وتداخلها، وكيفية حلّها، وتحويل الضعف إلى قوة في البنى الاجتماعية والسياسية والثقافية على السواء.

3 . تحصين الذات المقاومة بالثقافة والإيمان حيث لم يعد باستطاعة أية قوة اختراق تلك الذات أمنياً أو قتالياً لأنها تقاتل في سبيل عقيدة، وتنشد لقاء وجه ربها حباً بتلك العقيدة (ومن طلب الموت وهبت له الحياة) على عكس الجنود الصهاينة الذين كانوا يرتجفون جزعاً وهم يتوجهون إلى الجنوب، يضاف إلى ذلك تعامل المجاهدين في حزب الله مع الآلة الحربية المعقدة والتكنولوجيا الحديثة بمهارة فائقة وشجاعة نادرة قل نظيرها في جميع حروب العالم السابقة.

4 . القيادة الواعية الهادئة الرصينة التي استطاعت أن تدير المعركة برباطة جأش ومصداقية وحكمة وتواضع حققت من خلاله توازن الرعب داخل الأرض المحتلة الذي كان في الحروب السابقة مفقوداً يضاف إلى ذلك الإعلام الهادئ المقاوم بالكلمة والصورة في فضائيات المنار ودمشق والجزيرة وغيرها من الفضائيات الوطنية النظيفة.

5 . التلاحم الشعبي بين جميع الأطياف السياسية والدينية داخل لبنان، والاستقبال الأخوي الحميم لجميع المصابين والجرحى والنازحين في سورية وتقديم كل مساعدة لهم طوال أيام الحرب، وموقف سورية الصريح والجريء إلى جانب المقاومة ودعمها بكل الوسائل الممكنة يضاف إلى ذلك الموقف العربي والإسلامي المتعاطف مع المقاومة.

لقد أحدثت هذه الحرب زلزالاً في بنيان الكيان الصهيوني أسفر عن استقالة رئيس الأركان وتشكيل عدة لجان مساءلة عن أسباب الهزيمة داخل القوات البحرية والجوية.

كما وجهت صفعة قوية للسياسة الأمريكية في المنطقة، وأفشلت مشروع رايز الذي بشرت به خلال زيارتها للبنان أثناء الحرب (مشروع الشرق الأوسط الجديد) فلن تكون هذه الحرب حدثاً عابراً، بل سوف يذكرها التاريخ بموازاة أهم الحروب التي حقق فيها العرب نصراً على أعدائهم، لأنها استطاعت أن ترقى بنضال الجماهير العربية وآمالها إلى المستوى الموازي لانتصار المقاومة، وأتاحت للعقل العربي ولكل شريف في هذا العالم يتعرض للذل والاحتلال انتهاج طريق المقاومة لاستعادة الحق والكرامة.

لقد تحولت ثقافة المقاومة إلى فعل، وتلك هي البداية، فهل ستكون هذه البداية صفحة جديدة تطوي الصفحات السوداء القديمة، وتؤسس لفعل ثقافي وشعب مقاوم على امتداد وطننا العربي الكبير؟ أترانا قادمون حقاً على مرحلة جديدة يكون فيها الفعل الثقافي المقاوم قادراً على صياغة مستقبل الأمة وأجيالها الصاعدة؟ أمام ما يدبّر لها من خطط وبرامج عدوانية جديدة تفوق سابقاتها في التخطيط والتنفيذ؟

أسئلة كثيرة يتفرع عنها تساؤلات لا حصر لها، والإجابة عنها لن تكون بعيدة لكنني أقول بتفاؤل وثقة إن الفعل الثقافي المقاوم الذي تجسّد على الأرض في حرب تموز عام 2006م على مدى أربعة وثلاثين يوماً سوف يتجسد فوق كل أرض محتلة، لا بل هناك تشوق ورغبة جامحة للاقتداء بشهداء هذه المدرسة والملاحم التي كتبوها بدمائهم الزكية.

المعجزة قادمة، والنصر قادم على الأعداء بإذن الله ما دمنا نؤصّل ونؤسس للمدرسة الاستشهادية الجهادية التي لا يتخرج منها إلا الرجال أما أنصاف الرجال فمحرومون من الدخول إليها.

هذه الجولة بالتأكيد ليست الأولى، ولن تكون الأخيرة، والنصر لن يكون في نهاية المطاف إلا إلى جانب الحق والشعوب المظلومة المقهورة ﴿إن الباطل كان زهوقا﴾.

الإحالات

1. لسان العرب لابن منظور، فصل اللام باب الفاء، المجلد الحادي عشر، دار صادر بيروت ص .528
2. الفكر الوجودي عبر مصطلحه، عدنان بن ذريل/منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1985، ص .192
3. المصدر نفسه ص .197
4. المصدر نفسه ص .198
5. المثقف، المنزل والدور، محمد بن عبد الحي، مجلة المعرفة، العدد 247، 1992م، ص .164
6. مصطلحات الثقافة والحضارة بين التداخل والتمايز، زياد عبد الكريم النجم، مجلة المعرفة العدد 1515 آب 2006م، ص .260
7. لسان العرب، لابن منظور، فصل القاف باب الميم، الفعل (قوم). الجزء الثاني عشر دار صادر بيروت ص .499
8. تطور معنى المقاومة وفعلها في الأدب العربي، وليد مشوح، "تشرين" العدد /9743/ تاريخ 2006/12/16 ص 6 أسفل الصفحة.
9. حق المقاومة في الوثائق الدولية، جاسم محمد زكريا، تشرين، العدد 9740، تاريخ 2006/12/12، الصفحة /11/ أعلى الصفحة.

بتلات على ضفاف اليباس

محمد حمدان

أقوى

يحولُ السياجُ الذي رفعوا شوكهُ
بين وجهي
ووجه البنفسج والياسمينْ
ولكنّ قارورة المسكِ تسخر منهم
وتعَبَقُ خارج أسوارهم كلّها
بالشذا
والحنينْ

***

عندما

عندما يستحضرُ الكأسُ
على مائدة الأقمارِ
قتلاهُ
وخيلَهْ
يفرِشُ الطاووسُ
في الحفرةِ
ذيلَه

***

حضور

لن أجرِّد من نفسيَ
. الآن...
أو في غد الريح.
شخصاً أخاطبهُ
أنت وعد الخزامى
وحبر الفصولِ
ووجه المرايا

***

عورتان

مثلما يستر ثوب الخزِّ عوراتِ
الأنامْ
هكذا نسعى
إلى تزيين أكداس الغواياتِ
بأوراق الكلامْ

***

تبرير

خلقت "حروف الهجاءِ"
أنا الـ جئت من حمأ الطينِ
حتى أبرّر ما اقترفتهُ
... يدايْ

***

صوت دامس

منذ أمسينِ طويلينِ
... طويلينِ
كظلِّ المقبَرهْ
لم يفارق صوتك الدامس آهاتي
ولم يعبر سمائي. يا غراب البينِ. شحرورٌ
ولم تؤنس صباحي قبّرهْ

***

حتى متى؟

حتى متى يا سادة الخواءْ
حتى متى؟
تمشي بنا دروبكم
إلى..
إلى الوراء

***

خشيه

لم يبقَ لأحلامي الأولى
في بستان العتمة عنوانْ
لم يبق لها
من مسبحتي المفروطةِ
غيرُ الشاهدِ
ساعدني يا أللهُ!
لكيلا أتخلى في ديمومةِ
محنتها
عن قلب صديقي الإنسانْ

***

مهامّ

حين يصبح سور المدينةِ
أعلى من الشرفة العاليةْ
ينهضُ الحبرُ من بين تلك الإكامِ
رسولاً
ويجعل سلّمه داليةْ

***

دمشق

لا تزالُ دمشقْ
موعداً من شذا الياسمينِ
حماماً
تسافرُ فيه الجهاتُ
وسنبلةً
ضفرتها العيون رسالة عشقْ

***

تدابير

محمد علاء الدين عبد المولى

تدبيرُ الموت

وسوف أدبّر أمري مع الموت في حلكةِ الذّكريات
إذا دخل الليلُ أحواله اللّيلكيةَ
ثم بكيتُ على بعض نفسي
تذكّرتُ أنكَ والدُ قلبي
فأغلقتُ بابَ الرّحيل بصخرةِ سيزيفَ
ثمّ انكفأت على نغمٍ سائرٍ في عروقي
ولستُ أرى كيف ينقصُ عمري
على وترٍ كامل مشمسٍ
...
لرائحة العمر أعشابها في حريق بعيدٍ
لرائحة العمر ميزاتها الحجرية،
قبلَ الذّهابِ إلى البحر عند الصباح
لها الالتباسُ الأخيرُ على شاطئٍ يولجُ الموجَ

في الصخرِ
رائحةُ العمرِ عائلةٌ لا جذور لها
...
وعائلةُ العمرِ مقطوعةُ الشّهواتِ
إذا كسرَ القمرُ الذهبيّ
أشعّته في الشبقْ
...
لهذا أدبّرُ أمري مع الموتِ
حينَ يجيءُ بطيئاً/ سريعاً
وقد نشتهي آخرَ الأمرِ أنْ ننحني للفصولِ الجديدةْ
وقد نتخفّى معاً في قصيدةْ

تدبير العرس

ولي في الصّباح النّحيلِ يدٌ تشرَبُ الذّكرياتِ
من الخاتم الصّدئ اللّمعانْ
ففي ذلك العرسِ كنا نروّضُ ذئبَ العيون
على أن يمثلَ دورَ الفراشةْ...
أأحسنتُ في ذلك الليلِ
حين تكشّفتُ عن جسدٍ طيّبٍ
طيّع الانحناء أمام تفجّر نهدينِ

يجتمعان على هدفٍ واحدٍ:

أن يضيئا ظلامي

بكل الذي فيهما من هشاشةْ

...

أأحسنتُ منتصف العرسِ؟

لم أبصر الغاوياتِ

يزغردن لي أو لها،

لم أجد قوسَ وردٍ ولا مِشْعَلَيْنِ

لنعبرَ تحتهما في ارتباكٍ أليفٍ

...

لقد ضاع منيَ في ليلة العرسِ

أن أصنعَ العرس وفق مزاجي

وما زلتُ أندمُ كيف تركت أمورَ زفافي

لأخطاءِ من يخطئونْ؟

وكدتُ أقولُ لزوجةِ عمري صباحاً:

- تعالي لنصلحَ من ليلة العرس،

- من بعدِ عشرين عاماً؟

- نعم... فالمجرّةُ تصلحُ من شهوة الدورانْ

ولو بعد تحطيمِ نصف الكواكبْ

وهذا الخريفُ المخيفُ

عليه الرّحيلُ

لنرجعَ زرقتنا الأوليّةَ في غابةٍ أهملتْ نفسها

وهذا المزاجُ الكئيبُ عليه التّمهّلُ فينا قليلاً

فنحنُ جَديرانِ باللازوردِ الّذي يتبقّى

ولوْ في وسادةِ نجمينَ يحتضرانْ

ونحنُ جديرانِ بالشّاطئِ الحرّ

بعد رحيل المراكبِ بين العواصفِ؛

قبل فوات الأوانْ

محمد علاء الدين عبد المولى

تدبير أنصاف الأشياء

1

ولي نصفُ وردةْ

على طَرفِ المزهريّةِ...

هذا نصيبي من الانتظار

***

2

ولي نصفُ كأسِ نبيذٍ

أزاحتْه كفّ الجميلةِ عن فمها

لتحدّقَ بي وأنا عابرٌ قربَها

أعدتُ إلى شفتيها النبيذَ

ورحتُ أحدّق فيها...

وفيما أنا وهي؛ امتلأ الكأس ثانيةً...

فرُحْنا نحدّق فيه...

***

3

ولي نصفُ أغنيةٍ سقطت عن بياضِ البيانو

ولم أستطع حملها بيديّ

شرتُ لسيدةٍ حمّمَتْ كتفيها

بمسكِ النجوم الصّريعة فوق رخامٍ ترفْ

وقلت لها ساعديني على أن أساعدَ أغنيتي الناقصةْ...

فطارتْ بعيداً

بعيداً

ولم ترضَ أن أستعيدَ التأمّلَ في ثوبِها المنكشفْ

إلى أن أغني لها نصفَ أغنيةٍ...

فجأةً؛ ومن النّبلِ أن أعترفْ؛

رأيتُ البيانو يضيءُ مفاتيحَه باليواقيتِ

والماءُ من جوفِه تتدفّق مخمورةً بالأناقةِ

...

لم يعرفِ الليلُ مَنْ كان أشعلَ هذا

المكان:

أنا؛ بحروف نداءٍ تنوسُ وتفقدُ معجمها الذكريّ،

أم المرأةُ التقطتْ كلَّ ما في تفتّحها

لتشيرَ على الجسدِ المتمرّس بالانحناء،

يطلُّ على قاعةِ الرقصِ مثل الألفْ؟

***

4

ولي نصفُ ليلٍ طويلٍ

تمنيتُ أن أنزوي فيه وحدي

وراءَ الصّدى المنحني قربَ قوسٍ يقلّد نهداً لسيّدةٍ

لبستْ صمتها الأرجوانيَّ

ثمّ استضافتْ إلى ركنها كلّ ما يشتهي ذكَرٌ حافلٌ بالبروقِ

تهفُّ أناملها

فترفّ طيورٌ وراءَ الفراشات بين العبير المهفهفِ

ساعدها معبرٌ دائمُ الياسمين

ومن خلفها تركتْ شَعرها

يتجادلُ مع ظهرِها في حوارٍ بلا هدفٍ

وفي أسفلِ الظهرِ عمداً هنالكَ فسحةُ مرمرْ

ودونَ اكتراث؛

تقوم وتحني تفاصيلها الضيقةْ

لندخلَ في شرحِها ونفسّرَ ما لا يُفسَّرْ

فهذا يشبّهها بالأميرة

هذا يشبّه قامتها بشهيقِ النخيل

وهذا يقول بلا خجلٍ إنها للجماعِ السريعِ

وآخرُ مدّدها في خيالِ الرّبيعِ

وأجمعَ كل الندامى على أنها ليلةٌ عامرَةْ

ولكنني لم أجد ما أضيفُ سوى أن أهجّي

بصوتي المكسّرْ:

هيَ امرأة كشفَتْ ظهرها،

ليس أكثرْ...

***

مرجعية

لا أقلَّ من الارتفاعِ على بُعدِ نَهدينِ

ثم نتابعُ هذا السّجالْ

فالّتي اختلفت معنا حول معنى الجمالْ

لم تجدْ سبباً واحداً لتجاهلِها...

.آه فعلاً... أليسَ غريباً بأن نتشاجرَ

حول ضياء الأنوثةِ في آخرِ الليل،

في حين أنّ التي معنا

امرأةٌ. مرجعٌ في الوصالْ؟

محمد علاء الدين عبد المولى

تدبيرُ حضورِها

ستحضر بعد قليلٍ ببحّة أنفاسها
وأعرفُ أنّ لأنفاسها صيغةً لا تُردُّ
فقد دزّبتها على أن تعيدَ اعتبار الغوايةْ
فإن حضرتْ سأكون كما يأمرُ النَّفَسُ الرّعويُّ
أكونُ لغابتها أيّلاً كاملاً دون سوءٍ
أكونُ لرغبتها غلمةً لا إناءً
أكونُ لشُقرةِ حَلمتها قُبَلاً تتهافتُ لا

حكْمةً
أكونُ لصورتها المستعارة تصريحَها الشبقيّ
وأطردُ من معجمي الجسديّ قناعَ الكنايةْ
وفي لحظةٍ واحدةْ
أمارسُ كلّ التراتيلِ بين يديها لترضى
وتُدخلَني جنَّتيْها
فلا خيرَ في مؤمنٍ يتقاعسُ عن خدمةِ المرأة الكاملةْ
ولا خير في شاعرٍ
يؤجّل إشعالَ سيدةٍ
ثمّ إطفاءها
ثمّ إشعالها...
فليس لشهوتها مغفرةْ
ولا وقتَ للرّمزِ في حضرة الشهوةِ الواضحةْ
فمن يتأخّر عن فرضه
بينما كلّ شيء يقودُ إلى سورةِ الفاتحةْ؟

نحوُ الجسد

لها نونُها في انحناءٍ
لها تاؤها المستريحةُ كالمهدِ
سيناتُها كلّها سلسلتْ شهوةَ القمرِ السلسبيل
وسوف تواصلُ تمديدَ همزاتها نحوَ آخرِ مئذنةٍ
سأقرأ واواً على أذنها
وألمسُ هاءً على بطنها
وأزعمُ عند ارتفاعِ قرنفلها
أنني قد نسيت الجوازات في القافية
فكيف يجوز انخفاضُ الرويّ
وبينَ يديّ صنوفٌ منَ الضمّ والفتحِ
سوف أراجعُ نحوي وفقه ابن جنّي
لتسرعَ نحوي وتشرحَ متني
فإنّي
وإني...،
وإن التي زعمت أن قلبكَ سوف يملّ
تدلّ
عليكَ بمسفوحِ قامتها لتغني

وسوف تصنّفُ في ليلها كتباً للطوائفِ
يجمعها مذهبٌ واحدٌ في يديها
وتنشئ مدرسةً تحت صرّتها لتعلّم وزن البحور
وإن نهضت عدّل الآمديّ عمودَ القصيدةْ
وإن سردت في الربيع فراشاتها

حرّر المنشدون ينابيعهم من حدود الخيالْ

وعادوا إلى فكرةِ الابتهالْ

...

هي اللغة العربيةُ في شكلها الأنثويّ

نعلّمها للعصافير والغيم والليلِ

يحفظُ كلٌّ كفايته من دروس **الجمالْ**...

قصيدتان

أيمن إبراهيم معروف

*أطْلَقْتُ كُلَّ قواربي في الرِّيْح..

أَطْلَقْتُ كُلَّ قواربي في الرِّيْحِ
حيثُ أَضاعَني كُلُّ الأحبَّةِ
في دُجنَّتِهِمْ
وضاعوا.

وأنا هنا
في لَيْلِيَ الأعمى
فَنَاري: دَمْعَةٌ
وعلامتي:قلبي الوحيدُ.

وأُريدُ يا أُمّي
بريدي دونَ عنوانٍ
لكيْ يصلَ البريدُ.

وأريدُ أكثرَ
أنْ تظلَّ الأرضُ مائلةً
فأنسى صاحبي فيها
وأنسى ما أُريدُ.

وأُريدُ يا أُمّي
إذا ارْتَطَمَتْ دَواةُ الحبرِ بالأشواقِ
وابْتَلَّتْ مناديلي على عَجَلٍ
هنا
في معجَمِ الآلامِ
واخْتَلَجَ الوريدُ.

وَتَدَفَّقَتْ حولي الحقولُ
ورَفْرَفَتْ في فَهْرَسِ الكلماتِ
أسماءُ الّذينَ أُحبُّهُمْ

وانْداحَ عِطْرُ الوقتِ
فوقَ أَريكةِ الأيّامِ
وانْتَبَهَ النَّشيدُ.

أنْ أحرسَ الأرضَ البعيدةَ
بانتظارِ مراكبي
ذَهَبَتْ وراءَ العُمْرِ
..حيثُ منارتي ضَلَّتْ
وضَلَّ قُرُنْفُلي والآسُ
والحبُّ الوليدُ.

وأقولُ:
لمْ تَتْرُكْ لِيَ الأيّامُ
يا أُمّي هنا ضَوْءاً
ولا مرسى
يدلُّ قواربي في اليأسِ
إنْ عَصَفَتْ بهِ الأيّامُ
وَالزَّمَنُ الجَحودُ.

لمْ يَتْرُكِ الأحبابُ لي شَأْني
لأعصُفَ في محبَّتِهِمْ
وأَحْلُفَ باسْمِهِمْ
إنْ زاغَ بي قلمي
ومُعْجَمُهُ الرشيدُ.

لمْ يَتْركوا لوْ جُمْلَةً
في خاطرِ الأحلامِ
تعبرُ إنْ عَبَرْتُ
إلى تَذكُّرِهِمْ
وهامَ بوحشةِ النّسيانِ تَذْكاري
وتَحْناني الشَّريدُ.

وأنا هنا..
وولدتُ منْ أَسَفٍ
يليقُ بعابرٍ مثلي
لهُ في ليلةٍ أمرانِ:
قلبٌ راجفٌ في الصَّمْتِ
والأملُ البعيدُ.

سأظلُّ يا أُمّي
لكلِّ أحبَّتي وَرْداً وعصفوراً
وقافلةً منَ الحِنَّاءِ
..أمشي خلفَ ضحكتِهِمْ
إذا انْكَسَرَ الشّراعُ.

سأظلُّ أغنيةً
إذا اتَّسعَتْ قساوتُهُمْ
وقنديلاً
إذا جَفَّتْ منازلُهُمْ
وجَفَّ الحبرُ
أوْ سَكَتَ اليراعُ.

أيمن إبراهيم معروف

سأظلُّ يا أمّي
الهواءَ الطّلْقَ
إنْ فَسدَ الهواءُ الطّلْقُ
أوْ عَجزَ الكلامُ المُسْتَطاعُ.

وأُضيءُ..
حيثُ أَضاعَني كلُّ الأحبَّةِ
في دُجنَّتِهم
وضاعوا.

******

*أُواصلُ عادتي في الموت..

الآنَ،
يا أبتي
ونارُ الشّعْرِ
تَلسعُ لي عظامي.

الآنَ،
تَخْطفُني الشّموسُ
فأنحني في ماءِ دَوْرَقِها
أواصلُ عادتي في الموتِ
ما بينَ الأَسِنَّةِ
والكلامِ.

الآنَ،
يا أبتي
أُسافرُ في دمي العاري
وأدخلُ في مُحاوَلَةٍ لِمَسّ الجَمْرِ
غرفةَ قاتلي
في هيئةِ المرتاب منْ شَأنِ الظّلام.

لا شيءَ لي
غيرُ الذي في الأمرِ مُشْتَركٌ
ومبثوث بِ ""دَيْلَمٍ"" عزلتي
وخيولُها السَّوْداءُ
تركضُ في متاهةِ يقظتي
ورؤى منامي.

لا شيءَ يا أبتي
إذا انتبهَ المجازُ
ودَلَّ أسئلة الحريقِ على مياهي.

وأضاءَ في الشُّرفاتِ
عند تَفَتُّحِ المعنى هنالكَ
مُعْجَمي
وأنارَ مُفْتَرَقَ القصيدةِ
في متاهي.

لا شيءَ..
رغمَ توقُّعِ الفوضى
إذا اكتحلتْ
ودَبَّجَ شأنَ غرفتها

الرَّبابُ.

وابتَلَّ شَعْرُ الغَيْمِ
واحتلَكَ الضَّبابُ.

أوْ مَرَّتِ الآنَ الفراشةُ
منْ حديقتها
وشَقْشَقَ في رحيقِ اللَّونِ بابُ.

وَتَكَوْكَبَ الشُّعَراءُ
في تَأويلِ صورتِها
وَاعْجَمَتِ المحابرُ
والدفاترُ
والكتابُ.

وانْزاحَ وَعْيُ القلبِ
وامتنعَ الجوابُ.

لا شيءَ يا أبتي
لألمسَ غيمةَ المعنى
إذا خَطَرتْ
فَدَوْرَقُها السَّحابُ.

هيَ صورةٌ
في الكَشْفِ ماثلةٌ
وفي أفيائِها الشُّعراءُ غابوا.

وأنا أُوارِبُ في الحواشي مِيْتَتي
وَأُفَهْرِسُ المعنى هنالكَ
حيثُ أَخَّرَني هنا المعنى
..يُرَبّي وحشتي
ويُعيدُ ترتيبَ الحُطامِ

الآنَ،
يا أبتي
أمرُّ على سديم الأرضِ
قربَ بلاغةِ الشُّعراءِ
في الزَّمَنِ الرَّجيمِ
ولعنةِ التَّنْجيمِ
ثُمَّ أمرُّ مخذولاً
على حمّى انْبهامي.

وأغيمُ في عتباتِها
ودمي مفاتيحُ الضَّلالةِ
في ارْتِباكِ الشَّرْحِ
يَعْمَهُ في انْهِدامي.

لا شيءَ لي
في آخرِ النّسيانِ
غيرُ تَوَقُّعِ القَتْلى
على طَرَفِ النّصوصِ
يَنزُّ منْ دَمِها القرنفلُ

أيمن إبراهيم معروف

..ثُمَّ يَفْتكُ بالأسامي.

لا شيءَ، يا أبتي
إذا ارتطمت يدايَ
على حَوافِ الأرضِ بالياقوتِ
واكتملَ الفراغُ الجَمُّ
في الزَّمنِ الحرامِ.

لا شيْءَ غيرُ تَوقُّدي
منْ دونِما سَفَرٍ
هنالكَ
أوْ
مُقامِ.

لا شيءَ،
يا أبتي..
توسِّع حفرتي الكلماتُ
عند سرادقِ المنفى
فتأكلُ منْ غِوى لَحمي
وتلسعُ في عظامي.

******

الدرويش السابع

د. صالح الرحال

واحَزَنا....
قالَ الدرويشُ الأولُ يومَ سقوطِ البغدادِ
لأوّلِ مرّةْ،
كانت معرفةً، نبراساً، أضحَتْ نكرهْ.
فاذهَبْ يا درويشُ إلى أرضٍ بكرٍ،
أسّسْ في أرضكَ تلكَ مَجرّهْ،
وقلِ الحقِّ الأبيضَ والساطعَ لا تخشَ معرّهْ.
كانَ الحقُّ الأبيضُ معراجاً،
أوّلُ ما أسَّسَ ذاكَ القُرشيُّ الحقَّ
وقالَ: الجوعُ حرامٌ
والقتلُ بشهرِ الحُرُماتِ حرامْ،
واستغلالُ الدينِ حرامْ
والظالمُ ألعنُ من ذئبٍ جائعْ،
والفرقَةُ فُرقَهْ،
لا تفترقوا، لا تطغَوا،
لا يظلمْ أحدٌ أحداً، لا......
يا درويشُ.....
فلا أحَدٌ يرثُ الآخَرَ ذاكَ،
ولا أحَدٌ يزعمُ أنّ الحقّ بفرقته تلكَ،
ولا أحَدٌ يعرفُ تقويمَ الدهرِ الكلّيِّ
ولا أحَدٌ يختتمُ المسرحَ هذا الموّارْ.
تأسَّسْ في نفسكَ، واذهب في فلوات الرّوح بعيداً،
واتركْ دنيا الأشرارْ.
يا درويشُ تأسَّسْ واذهبْ،
فالدربُ طويلٌ والزادُ قليلٌ والإرثُ خَواءْ.
يدخلُ في صومعةِ الرّوحِ هناكَ،
ويدخلُ في شريانِ الصدْرِ يُفتّشُ عن وقتٍ صفاءْ.
ويزعمُ أنّ الكُلَّ: القاتلَ والمقتولَ،
الظالمَ والمظلومَ، الطاعنَ في السنِّ
وذاكَ المفطومَ طريقُ بلاءْ.
يا درويشُ ادخلْ في نفسكَ لا تخرجْ.
يدخلُ، يدخلُ حتى تُمتصَّ الروحَ، ويتركَ خلْفَ
الأسوارِ زنازينَ القهرِ وأصواتَ الضعفاءْ.
ويُديرُ الزمنُ الفاجعُ عصْراً آخرَ
ممصوصاً من جوعٍ، ممصوصاً من إرثِ السقطةِ
تلكَ، وممصوصاً من خصميْن.
الأوّل ذاكَ الأسودُ طاغٍ كالليلِ، يُفتّشُ عن
هَسْهسةِ الريحِ ليبني سجناً للريحِ،
ويذبحَ في الصبحِ المشبوهينَ، وفي الظُهرِ
الأفكارَ، وعند النومِ الأطفالْ.

والآخرُ فوقَ جوادِ البحرِ يُفتّشُ عن
كَنْزٍ فوقَ الأرضِ وتحتَ الأرضْ،
والمفجعُ والفاجعُ والتنّينُ وكلُّ الفِرَقِ
الملعونَةِ تدعمُ هذين الخصمينْ،
وتشدُّ الأَزْرَ الظهرَ بتاريخٍ رَجراجٍ
كسُعالٍ من صدْرٍ مسلولْ،
تتناوبُ في الأخذِ وفي الدفعِ وفي الأدوارِ،
وتفضيلِ الخصمِ القابعِ، أو تفضيلِ الخصمِ الوافدْ
يا الله......
وكلُّ الفِرقِ الملعونةِ تبحثُ عن ثوبِ رياءْ،
لتغطّي عورتها: قتلَ الأطفالِ وسفكَ دماءْ.
يا الله...
أيكونُ الدينُ سلاماً أم سوطَ بلاءْ؟
يدخلُ ذاكَ الدرويشُ الثالثُ ثُمَّ الرابعُ ثُمَّ الـْ...
في صومعةٍ من أقماعِ البلّوطِ، يُشاهدُ
هذا العالَمَ مقلوبَ الرأسِ، ومقلوبَ الأسفلِ،
مقلوبْ،
ويدخلُ في نومِ القدّيسينَ يغيبْ.
يا الله....
ويأتي زمنٌ خامسُ أوْ سادسُ، لا أعرفُ
بالضَبْطِ ولا يعرفُ غيري،
فالأزمنةُ تداخَلُ مثلَ صِباغٍ في ثوبٍ رثٍّ،
يصلحُ للتأكيدِ على استمرارِ القهرِ، سكونِ العصرِ،
شقاءِ المظلومِ، بقاءِ الليلْ....
يا ليلْ.... يا ليلُ ويا اااليْلْ.
والدرويشُ السابعُ يفتحُ جُبّتَهُ،
يخرجُ منها، لاجُبّةَ، لا ثوبٌ،
لا سِتْرٌ يحفظهُ من عينِ البصّاصِ هناكَ،
ومِنْ عينٍ ترقُبُ سيْرَهُ،
يُقرِّرُ: إنَّ الوقتَ لصالحهِ، والصومعةَ بلاءٌ
قمعَ البلوطِ فناءْ.
لكنْ... من أينَ يكونُ البدْءُ؟
ومن أينَ يكونُ الدربْ؟
سأفتحُ سكّةَ هذا الليلِ
أمامَ عيونِ المقهورينَ أولئكَ،
أجمعُهم، أشربُ معهم، نتبادلُ
كأسَ الحزنِ على قارعةِ الدربْ،
سأقول لمنْ يرميني بالأحزابِ الملغومةِ،
أو أنّي من طائفةٍ لا تعرفُ غيرَ الحقدِ،
أو أنّي من تلكَ لملعونةِ:
أكرهُكمْ، أكرهكم يا أبناءَ الشيطانِ،
ويا أبناءَ العفريتِ، ويا أصحابَ المالِ الملعونْ.
يومَ سقطتُ السقطةَ تلكَ أخذتمْ أبنائي،
وشربتُمْ كأسَ دمي، بعتُمْ حتّى
قُبّعتي الْتحميني من لَسعةِ بردْ.
ويومَ سقطتْ الآنَ وقفتُمْ في الساحاتِ
تُعرّونَ الروحَ، تقولون:
بأنّي هرطيقٌ، مرتدٌّ، فاجرْ،
فاذبَحْ يا جلاّدُ البغدادَ النحْسَ المأخوذةَ بالإثم وباللعناتْ،
يا جلاّدَ الليلِ الملعونَ اذبَحْ بغدادَ الشهواتْ،
يا جلاّدَ البحرِ الأبيضِ اقتلْ مَنْ شئتَ،
ومزّقْ مَنْ شئتَ، فأنتَ الملكُ

الأوحدُ في هذا الليلِ
ويااا جلاّدْ....
سيذكرُ تاريخُ الأعرابِ سقوطي هذا،
يذكرهُ لن ينساهُ،
ستذكرُ تغلبُ، والبكريّون، وطَيءُ الأنثى،
وبناتُ تميمٍ، والعبسيّون، وداحِسُ ذاكَ المهرُ الغدّار،
وأنثاهُ الغبراءُ المأخوذةُ والمأجورةُ للأغيارْ،
يا ذُلَّ العبسيينَ وذُلَّ البكريينَ، وذُلَّ السيفِ البتّارْ،
أعرفُ أنّ سقوطَ البغدادِ هو الغُصّةُ ما قبلَ الموتِ،
وأعرف أنّ سقوطَ البغدادِ هو الموتُ،

وأعرف أنّ ملوكي، أسيادي، وشيوخ قبيلي
همْ إرثُ الشيطانِ، وهم مَنْ جمّدني،
ألغاني، أدخلني الموتْ،
أعرفُ أنّ قبائلنا . كلَّ قبائلنا . هم
ذاكَ العرقُ الملعونُ بتاريخِ الغربْ،
هنودٌ حمرٌ، خاتمةٌ أجملُ، أشهى من قطعةِ سكّرْ،
ويُغلّقُ هذا البابُ، وتلكَ الريحُ المأخوذةُ بالصحراءِ،
وقادمةٌ من قيصومِ النوقْ،
وتكونُ (النوقُ) الرَمزُ الآخِرُ
آخِرُ ما يأتي من رملِ الصحراءْ،
وآخِرُ ما يُدفَنُ في الصحراءْ.

طبريّة

صالح هوّاري

سلمَتْ يدُ حزبِ الله

قالتْ طبريَّهْ

كنتُ على شطّ البحرةِ أتنزَّهُ

لّما انقضَّ الصاروخ عليَّهْ

لم تسقط منّي الصنَّارةُ لم

يهربْ سمكُ المشطِ الطازجُ

من بين يديَّهْ

فأنا امرأةٌ

تتناسلُ تحت القصْفِ

كزيتونةِ أُمي العربيَّهْ

***

للملجأ لم أنزلْ حتّى

لا أُحرمَ من رؤية ما لم أرَهُ

قبل عقودٍ ستَّهْ

لم أشعرْ قبل الآنَ

بمثلِ حلاوة هذا القصفِ البتَّهْ

فأنا بين قبائلِ رومٍ شتّى

زنبقةٌ صوفيَّهْ

تتعثَّرُ بدخان الهمجيَّهْ

للملجأ لم أنزلْ قَطُّ

فوق التلِّ صعدْتُ

ليكشفني صاروخٌ آخرُ يقتلني

لتعيشَ الحريَّهْ

يتركني فأعدو...أتركه فيعدو

ابتسام الصمادي

كانت تمرُّ. من الجميلات. الصبايا
وأنا على أبواب زهرٍ ما تفتحَ،
كنتُ أحلمُ أن أصيرَ صبيةً،
ويصير لي نهدان عصفوران، تغبطني المرايا.
واشتهيت، كم اشتهيت بأن أصيرَ
كبيرةً للتوِ أزهو أو أطيرْ.
كان (الشباب) يمرُّ في أحلامي الصغرى
ويخطو كالأمير.
وأحاولُ الإمساكَ. قدر المستطاع. بثوبه
فيصدُّ وردي
يعدو ليلحقَ بالكبار المسرعينَ،
وخلف أعراسٍ من الأسرارِ.
يتركني لوحدي....
****

حينما أدركته، وتركته يعدو ورائي
شاهدتُ هاتيك الطفولة في زوايا القلبِ
تقبع خلسةً،
منسيةً بالعتم فيَّ
وبدمعتين تلاحقُ الأغصان من تيهي،
وكم كانت لتؤلمني عليَّ...

****

بيني وبين دموعها سورٌ من الأيامِ
أعلتهُ يدايَ بلا وقوفٍ أو ضجرْ.
من فجوةٍ في العمر أسترق النظر
لأرى بأنيَّ قد قسوتُ، وأدمنتْ روحي الغياب.
لابدَّ أني قد قسوتُ بلا حسابْ.
ما إن أمرَّ بزهرها
تهفو إلى كُليَّ كما قبل الشبابْ.
ولكم أحاول رفعها من فوق ذاك السورِ
أُحضرها إليَّ
جميلةً وسعيدةً وبهيّةً
تلهو مع الأطفال عندي
ثم ترجع كي تنام حزينةً منسيّة

****

لم أنتبه أنيّ كبرتُ
وأنني . يوماً كما البرق المفاجئ .
كنت أُمعن في سراب العمر غيًّا
حتى انتبهت لدورة الأيام قد دارت عليّا
السور يعلو...
حوليَّ الشبانُ
ترفعني إلى سورٍ جديدٍ من ركام العمر فيّا
وبلمحة كالطرفِ من طول الغيابِ
عند بابي
كان يُسرع في خطاهْ
دونما أدنى انتباه
آهٍ، لكم يقسو شبابي
حاولت إمساكاً بذيل الثوب، جرّبتُ مرارا
عبثاً لبرقٍ أن يُجارى
لكنّه من خلفِ ذاك السورِ
. أحياناً .
يوافيني بطلّته البهيّة
ثم يرجع مسرعاً
وحزينة كرموشها أغفو نديَّة

أحبك ألفاً

عبد السلام المحاميد

هو القلبُ،...
بعضُ القصيدةِ،..
أو كلّها..
مهرجانُ الفصول،..
انهمارُ الأغاني...
على ضفة الشوقِ..
حين تنام الأماني،..
ويسقطُ ظلَّ الكلامْ
هو القلبَ...
بوابة القادمينَ...
من الزمنِ المستحيل...
لأرض بكاءٍ...
على راحتيها...
يحطُّ الحمامْ
لأيَ الجهاتِ سنمضي،..
وكلُّ الجهات صدى
لأي الأغاني سنصغي،..
وقلبي دليل الندامى،..
صليل سيوفٍ،..
دماءَ تنزّ..
يُكوكبها الليلُ...
أغنيّةً من ردى

لأيَ الجهاتِ سنمضي،..
وكلّ الجهاتِ...
يُخاتلها الشوقَ...
حين يغيبُ الغياب
عازفُ النايِّ قلبي...
يؤرقه الحبُ...
حين تنامُ القصيدةُ دهراً،...
ويهربُ من مقلتيها المنامْ
هنا،...
من هنا...
عبرت نجمتي...
في سناها ظنوني
على دمعةٍ...
من سوادِ القصيدةِ حطّت...
فنامت عيوني
أنا كذبةٌ...
صدّقتها المنافي سنيناً طوالاً،..
وهذي دمائي...
على فرسِ الليلِ...
تقرعُ أجراسكم...
في الهزيعِ الأخيرِ من الموتِ..
كنت وحيداً،..

عبد السلام المحاميد

وطيفكِ...
آخر ما تشتهيهِ ظنوني
أيا سفر الحلم...
فوق لهيب الأسى
قليلاً،..
قليلاً من الحلم...
علّي أرى وطني...
طالعاً من رماد الإله،..
نبيّاً...
يحثّ الخطا نحو أفقٍ...
سياج من الدمع،..
والياسمين
وحين يفيضُ الهوى...
بالرؤى..
سأعدو إلى آخر الدربِ...
وحدي..
أنادي على امرأةٍ...
ضيَعتني،..
وضيعتها...
في احتراقِ السنينِ
فيا امرأةً من تعبْ
كم أحبَكِ..
هذا التهافت نخب الرمادِ،..
وهذا الغيابُ...
عتبْ
طاعنٌ أنا في الاغترابِ...
أرواحُ بين الندى،..
واليباب
اضعنا إلى الصبحِ...
كلَّ الدروب..
هو الجرحَ دامٍ،..
وهذا النزيف عميقْ...
عميق،..

وأبصرتَ رأسي على طبقٍ..
في مهبِ السيوفِ
أيا امرأةً من ذهبْ
كم أحبُّك...
من ذا رآني،..
وقد برعم الطحلبُ المتموجُ...
بين يديكِ،..
ولي ذي البلاد الخريف
لماذا نفتني المدينةُ؟..
لم أقترف...
أيَّ ذنبٍ..
سوى أنني...
كنتُ ألمحُ ما لا يرى الواقفون
هو السيفُ يصحو،...
وتصحو البلادُ..
إلى ذروة...
لم تطأها جيادُ
أيا امرأةً...
من عناقيد روحي...
اتصحو البلادُ..؟
هي الشهوة البكرُ،..
عرس الصباح...
وما الساح...
إلا بقايا ركام..
((أ فانهضي ما استرحنا،..
وأنتِ على الجرحِ لم تستريحي))
هو الصبحُ آت...
إلى مهرجانِ السفوحِ،..
وهذي الخطا مستحيل
مشت للخلودِ...
على هامةِ المستحيلِ
أيا امرأةً...
من نبوءةِ هذا الزمان...

أحبك ألفاً

دعيني على راحتيكِ..
أودّعُ هذا الوداع،..
وارسم وجهكِ...
شمساً تضيءُ
تعبتُ من الحبِّ...
ها إنني قادمٌ..
كي أُعدَّ لعينيكِ...
فجراً أخيراً...
فجرُ القصيدةِ...
بعضَ دمي..
لا تقولي نسيتكِ عمري..
أيا امرأةً
من عبيرِ القوافي،...
ونور العيونِ
أحبُّكِ ألفاً،...
وألفاً تبعثرني...
فاجمعيني.

فصول الكلام

إبراهيم النمر

أُريدكِ
أرجو لقاكِ
لألقي عليكِ فصول الكلامِ
وأهمي عليكِ ببرقي ورعدي
وأمطاريَ الدافئةْ
وأنسجَ من خيط موعدنا الأُغنياتِ
فأنتِ براءةُ طفلٍ
يُحاكي زهورَ الحدائقِ
أنتِ ثيابُ الرَّبيعِ
الملّونةُ الحالمةْ
وأنتِ أغاني الحصادِ
وأنتِ فصولُ الحكايةِ
يبدأ منكِ الغِناءُ
ويبدأ منكِ البكاءُ

ويبدأ منكِ الفَرَحْ
أُريدكِ أغنيةً لدمي الدافئ
الحُرِّ كالصَّيفِ
زنداً رفيقاً لزندي
يساعده كي يُتمَّ النُّهوضَ
إلى ملكوتِ اللقاءِ الحميمْ
أُريدكِ نهراً فراتاً
يُبيحُ اللّذيذ من الماءِ والعشبِ
والمنظرِ المزهرِ المستريحِ
على شاطئٍ
من دخانِ العذابِ الأليمِ الأليفْ
فهزّي بجذعِ الحنانِ
سيسقط ماؤكِ فوق تُرابي
فؤادي يقيس المسافةَ
بين الحياةِ
وبين بعادِكِ
لا تكسريهِ
انصفي جرحَهُ الآنَ
شقّي عباءةَ أوجاعِهِ
وانثري الأغنياتْ
إليكِ الحنانَ المُلّونَ
أنتِ لروحيَ سجّادةٌ
أتقنَ الفُرسُ تطريزَها باعتناءٍ
أريحي طواويسَها الآنَ

لا تكسري حُلمَها الغضَّ
قد رَسَمتْهَا يَدُ النّاسِجِ الفذِّ
وهي تعاني القيودَ
اتركيها
انزعيها عن الخيطِ واللّونِ
حتّى تصيرَ قصيدةْ
أقولُ
ارفعي ثوبَكِ الآنَ
مثلَ الغيومِ
وفوق الغيومَ
لعليّ أرى الغيمَ يسبحُ في مقلتيَّ
ارفعي الماءَ بالدلوِ
ناعورةُ الوقتِ واقفةٌ بانتظارِ النّهارِ
انسجي صفحةً من كلامي
أثيري هدوئي ليعصفَ
قلبي ليقفزَ
عمري لينسى مساءاتِهِ الباردةْ
تعوَّدْتُ أن أرسمَ الآهَ مثلَ الطّيورِ
انفضي الماءَ
عن ريش موعِدنا البكرِ
صُبّي ثلوجَكِ فوقَ جِماري
لكي لا يرى النّار أضيافُكِ الوافدونْ
فهذا زماني.. وهذا دخاني
وهذا ضيائي .. وهذي بدايةُ عرشي
وهذي بدايةُ عُرسي
إذا ما سَبَحْتِ على ماءِ عمري
وأجّلْتِ موتي
وأيقظتِ صحوَ الفَراشْ
قناديلُكِ الآن تُشعلُ شوقي
تحاولُ أن تقسم المشهدَ الحلوَ
بيني وبينَكِ
لا... لا تبيحي لضوء القناديلِ
هذا التدّخلَ
لا تسمحي للضياءِ الشّهيِّ
بكلّ السّطوعِ
بكلّ الذي صار يُشبِهُكِ الآنَ
يا ساطعةْ
سلامٌ على قممٍ
في امتدادِ تضاريسِكِ الفاتنةْ
سلامٌ على سهلِكِ اليومَ
أجبالِكِ السّامقةْ
سلامٌ على نجدِكِ الآنَ
قبل النجودِ التي في بلادِ العَرَبْ
سلامٌ على هذِهِ الكلماتِ
اكتستْ من حنانِ المحبِّينَ
بالوشيِ قمصانُها
سلامٌ
لقد أيقظ الشِّعْرَ موعُدنا اليومَ
هل يُشْعِلُ الشِّعْرُ. في قادمِ العمرِ.
أسرارَ نهرِ الجسَدْ؟
وتصبح كلّ القصائد حُبلى
يباغتها الطّلقُ يومَ الأحدْ؟
سلامٌ لموعدِكِ الحلوِ
فوقَ بساطٍ موشّى بماء الحشا
أُحبّكِ
هيّا أثيبي ثوابي بوصلِكِ
إنّي سراجُ الدُّجى
فهيّا

إبراهيم النمر

ارفعي الماءَ بالدلوِ
ناعورةُ الوقتِ واقفةٌ
بانتظارِ النَهّارِ الجميلِ
عساكِ بخيرٍ
إلى أن تُتِمَّ القصيدةُ
زلزالَها

مجد الطفولة

مصطفى عكرمة

زيّنتَ بالطفل يا رباه دنيانا وبالطفولة قد زينّتَ أُخرانا
وقد جعلتَ جمالَ العيش فتيتّنا وبالجنان ملأتَ الخلْدَ وِلدانا
وشئتَ أشهى أمانينا براءَتهمْ فيا تباركتَ حنّاناً، ومنّانا
ويا تباركتَ فيما أنت مُبدعُهُ في خلقكَ الطفل إبداعاً وإتقانا
يا فوزَ من أدركوا ما اللهُ واهبُه من النعيم بطفلٍ زان محيانا
كلُّ الذي تشتهيه الروح يمنحه تبسُّمُ الطفل إن ناغى وحيّانا
وأي معنىً لعيشٍ لم تكن أملاً فيه الطفولة تجديداً لمعنانا
عبادة الله في أجلى مظاهرها يُحسُّها من يزيد الطفل إحسانا
تسبّح اللهَ في صمتٍ جوارحُنا إمّا نرى أيَّ طفل جاء فرحانا
وألف ألف نعيم منه يسكننا حتى لتحسبنا في الخلد سكانا
في كل آنٍ لنا من طفلنا ثقةٌ بأن ألف سرورٍ منه وافانا

وأن ألف غدٍ حلوٍ تظلّلنا ... أفياؤه، وهو بالآمال يغشانا
ما جنّة الأرض إلا سحرُ بسمته ... تحسُّ فيها بأن اللهَ حيّانا
روح الطفولة ما حلّت بقاحلةٍ ... إلاّ رأيت جديب الأرض بستانا
وأيُّ معنىً لعيشٍ لا تجسّده ... روح نزيد بها أمناً وإيمانا!
وكلُّ حزْنٍ إذا ما طفلةٌ بسمت ... يزول عنا كأن الحزنَ ما كانا
كلُّ الشقاء لذيذٌ في سعادتها ... وكم نحسُّ بأن البذل أغنانا
أليس من عجبٍ والطفل ثروتنا ... ألاّ يُرى الطفل في أحنى حنايانا!
أليس من سفهٍ ألا نكون له ... وأن نزيد له حباً وتحنانا!
أليس خزياً لمن يهمل رعايتَهُ ... ولا يحسُّ بما يجنيه خزيانا
ألا يُحس الأسى من راح يظلمه ... وعامداً زاده جهلاً ونكرانا!
أليس كلُّ حصادٍ نرتجيه غداً ... من بعض ما زرعت في الطفل كفّانا!
كلُّ له في بناء الطفل ما قدرت ... عليه يمناه كي نلقاه إنسانا
وليس تكفي نوايانا وإن حسنت ... إن لم نكن في بناء الطفل أعوانا
أمانة الله في أعناق عالمنا ... مجد الطفولة فلنحسن عطايانا
والله يسألُ كلاً عن أمانته ... يا ويح من لم ينل بالطفل غُفرانا
أجساد أطفالنا جسرٌ لمجد غدٍ ... يا ويح من لم يُقم للجسر عمدانا!
وصفْو أرواحهم صفْو الحياة لنا ... إن لم نزر صفوهم ما كان أشقانا!
قالوا الطفولة زهر العمر قلت لهم ... أكرمْ بزهرٍ يريك الحسن ألوانا
ما قيمة الزهر إن أهملتَ روعته ... ولم تزد روضه حفظاً وعمرانا؟

مجد الطفولة

قالوا الطفولة ما نرجو لمجد غدٍ فقلت فليحسن البانون بنيانا
قالوا الطفولة ينبوعٌ لمن ظمئوا فقلت يا ويح من شاؤوه أسيانا!
قالوا الطفولة كنزٌ... قلت من عجبٍ أيترك الكنز للنهّاب عريانا؟
قالوا الطفولة تبقى خيرَ أمنيةٍ فقلت نيل الأماني رهنُ مسعانا

***

يا قوم يا قوم إن الطفل عُدَّتُنا لِما نريد.. فلا نهملْ له شانا
في كل أمرٍ علينا أن ننشِّئه كما الرسول بوحي الله وصّانا
يا ويح من ضيعوا أطفالهم سفهاً فإنهم هدموا للمجد أركانا
يا قوم إن لم نصنِ أبناءَنا فغدا نزداد ضعفاً ويقوى فيه أعدانا
ولن يرى الدهرُ خسراً مثل من خسروا أبناءهم إنه قد ساء خسرانا
بغير إحساننا للطفل ليس لنا أن نستظل غداً مجداً وأوطانا
فلنتقِ الله فيما الله واهبنا من النعيم بطفل زان محيانا

سيد المقاومة

جابر خيربك

يا صانع النصر مرحى يا أبا "هادي" فالعمر وقفةُ عزٍّ قالها الفادي
وقيمةُ المرءِ لا تسمو مواقفُها إلاّ إذا ضمَّها محرابُ زهَّادِ
فللشهادةِ مجدٌ لا يعادلهُ مجدُ السلاطين في عرشٍ وأبرادِ
هذي العمامةُ نالتْ عند خالقنا تاجَ الخلودِ وفاقتْ كلَّ أمجادِ
وحققتْ ذاتها دنيا ومعتقداً في عين مَنْ آمنوا بالواحد الهادي
وزيَّنتْ عصرَنا بالمكرمات كما زانت جديبَ الفيافي بعضُ أورادِ
فأنتَ أوحدُ هذا العصرِ إنْ كتبوا عن الرجال وعن صيدٍ وأسيادِ
خلَقْتَ جيلاً من الفرسان ما عرفوا إلاّ تواصلَ تاريخٍ وأبعادِ
ساروا على الدرب إيماناً وما حملوا إلاّ الرجولةَ من ماءٍ ومن زادِ
علمتنا الحبَّ لكنْ إنْ دعتْ نوبٌ فلا تضنُّ بأفلاذٍ وأكبادِ
ولا تنامُ على ضيم ونازلةٍ فالموت إن ردَّ غدراً خيرُ ميلادِ

* * *

يا حاملَ الرايةِ الشماء ما شمختْ إلاّ بإسمكَ فوقَ السفحِ والوادي
لولاك ظلّتْ أماني العُربِ يابسةً تبكي على الأمسِ دمعاً غير نفّادِ
وتستجيرُ ولكنْ لا مجيرَ لها.. من عُهْرِ طاغيةٍ أو بطشٍ أو غاد
تمكّنوا من رقابِ الناسِ وامتثلوا للمارقين وعاشوا بين أحقادِ
باعوا بلا خجلٍ تاريخَنا فغدا ذكرى أحاديثَ عن أيَّام روّادِ
وهادنوا الغاصبَ الطاغي وما حصدوا إلاّ الأسى تحت أغلالٍ وأصفادِ
وقطّعوا العمر لهواً صارخاً ومضوا خلف الملذَّاتِ من نادٍ إلى نادي
ومزقوا صلةَ القربى وحرمَتها وما رعوا حلمَ أجدادٍ وأحفادِ
تحكّموا بمصير الشعب أزمنةً وقاسموا جَهْدَ زُرَّاعٍ وحصَّادِ
وأشبعونا خطاباتٍ منمقةً تواصلتْ بين هدّارٍ ورعَّادِ
وما حصدنا سوى وعدٍ بلا ثمرٍ وحيرةٍ بين نَخَّاسٍ وقوَّادِ
فكيف تغفرُ هذا العارَ حاضرةٌ كانت حديثَ فتوحاتٍ وأعيادِ
أعطت إلى كلِّ أصقاعِ الدنا قيماً عاشت أناشيدَ أجيال وآبادِ
فحوَّلوها دُمىً تلهو بها أممٌ كلعبة بين أولادٍ وأولادِ
باتتْ تعيش على الذكرى ممزقةً مشلولةً بين سفّاحٍ وجلاّدِ
حتى طلعتَ فلاحتْ خيرُ بارقةٍ تُعيدُ أحلامَ رقّادٍ وسهَّادِ
ناداك من غابر التاريخ مَن رَحلوا ومَنْ قضوا فوق صلبانٍ وأعوادِ
أتيتَ بعد يباس العمر فانتفضتْ في كلِّ لحرٍ ضحايا أمةِ الضادِ
فامسحْ بكفك سيلاً من مدامعنا فاضتْ على أمة ثكلى وأجنادِ

جابر خير بك

هذي البطولات شَقّتْ للعلا طرقاً ... أرضتْ خواطر آباءٍ وأجدادِ

داست غرورَ غزاةِ الدارِ وانتصبتْ ... تحزُّ بالسيف عُنقَ الغاصبِ العادي

أسطورة البغي داستها عمالِقةٌ ... من الصناديد في ساحٍ وميعادِ

فرَّتْ وذاقتْ كؤوسَ الموتِ مترعةً ... من كفٍّ من كان للغازي بمرصادِ

طوبى لمن يحرس المولى مسيرتَه ... ليرتقي عرش زُهَّادٍ وعُبَّادِ

أغناكَ بالعلمِ والإيمان واتسعتْ ... دنيا الجهاد بلا كفرٍ وإلحادِ

فمن سِواك جديرٌ في زعامتها ... فاسلمْ فدتكَ دمانا يا أبا (هادي)

القليل يميل إليك
أذناً رائية

محمد حلمي الريشة

هذا ما أنشأه "بيت الشعر" إلى الشاعر البيتِ" حسين البرغوثي

عم ألقاً في عليائك أيها الأفقي البليغ، وسلام دم السماء أيها الأرضي الشهيد..

لا نوقظك، هنا الآن، من هدأة نومك القصيرة/ الخفيضة أيها العالي الجميل، بل القليل يميل إليك أذناً رائية، كما شئتنا أن نكون لو أطلت رابعة صحوتنا الإبداعية، لتهمسنا من قرارة قلبك الأيلي النوم:

. هل حان حين حنيني الحداثي، أم.. لستُ/ ليس بعد؟

سنضع طين الطرش في الأذن الأخرى؛ كي ندعي عماءها السمعيَّ نحن الذين فينا من يسمع وقع أقدام نملة الذات، فقط، وهي توقع إيقاع موسيقاها المشوهة صعوداً على سلم من أجل عناق الطاووس فيها؛ الأنفش شكلاً والأحدب صوتاً!

حقاً.. نحن لا نوقظك، هنا الآن، أيّها المنتبهُ المختلف، بل لأن حجم الثقافة المخدوعة كان، كما تعرف أيها العراف النبيل، ولم يزل، أكبر من إناءِ الضوءِ في فضاء عيننا الواحدة، فلجأنا إليك، نحن الثلة المغايرة، لكن ليس كما كنت تلجأ إلينا؛ تحتضننا بيديك الراجفتين قلقاً، من شدة انتمائك، إلى صدرك المثقب بادعاءاتنا الباطلة، فلا تشعر سوى بألم أضلع الصدر، إذ لم تكن تحتضن سوى وجعك المنا وحدك!

أربع سنوات هي مربع ظل أمس غرفتك المضيء بك، حيث نحن الآن نستبردك من هول قيامة الأسى منا/ فينا، فنعيد تأويلك من جديد، إذ تنهض بنا من عثرة موتكَ المفاجئ، إلى فجأة الموت نفسه فيك؛ لتحيا حصتك الإبداعية التي لم نكن ندركها آنها، وأنَّى لنا هذا، وربما سنظل هكذا أربعين سنة بعدك، نحاول صدقنا أن يصدقك وأنت تلازم رؤيتك المشرئبة نحونا؛ متأملاً ماء في عشبتنا الثقافية الحداثية، وآملاً أن نصالح عائلة الذات والذات، قبل عائلة الكتابة؛ اليراع وزوجه الورقة!

ثمة تراثك القليل/ الكبير، المطبوع منه والمازال مخطوطاً بأناملك الكانت حلمتْ بتغيير نصنا الشهيد بشاهد النص المغاير أنت، والذي لم يتقدم أحد تجاهه بعين الصقر، أو حتى بعين الصوص، كأن غيابك المبكر بحنان لؤمه، أراحهم من افتضاح أمر تجاهلهم، إن لم يكن جهلهم هو الأقرب وصفاً بل هو الوصف كله!.

هنا.. تأكد أيها الملهم المعلم.. لم تعدم أملاً في من صدقوك من طلابك/ مريديك/ المشائين بروح إبداعك المتنوع/ النوعي/ المختلف؛ فأودعوا نارك الوديعة في مكامن إوار إخلاصهم لك، ولإبداعك الخرافي، في زمن اللاحقيقة واللاحقيقي، سوى من لم يزل يعض على كرامة روحه الإبداعية بنواجذ عصامية الإنسان فيه!

يا حسين..

يا أنتَ الهنااااااااك موؤوداً فينا بقلق طاغية الرقاع؛ فلم يمهلك حتى تنتهي من أداء أغراسك الباذخة الضياء، لأنها قاسية الإقدام والأقدام فوق أعتاب جفونه!.

ويا حسين..

يا أنت الذي تقودنا متواثباً من فوق صخرة الخضوع إلى حرائق برية النص، كي تنقي ثوب براءتنا من بقع الرياء؛ إذ تخترق سطوة قصرنا الثقافي بعريّ نشيدك الوحشي، رغم أنك عبرتنا عاجلاً كغيمة مخصبة بذاتها، وقد وضعت حملها الذي يحاول القليل حمله وصية كثيرة مزنرة باعتناقنا وعتقنا!.

لا أعتقدنا نعيدك من منفاك إلى منفانا وغربة روحنا لأسبوع فقط، ثم ندعك لراحتك الشقية، بل هذه نفرة وثابة الضوء تهز ماء زحامنا المشتوت والمشتول نرجس فرادة وعبادة وتصنيم نجوم مقفلة على فراغ أفولها، وتعصنا من تحت إبط نسياننا المعنكب الموحش، وتغصنا بك ذاكرة نتقاطفُ وجع ثمارها المطلولة بتسريب غيمك اليضج في دنو زرقته وحرقته!.

طوبى لك أنك في استقبالنا نحن زائرو الدهشة، يا زارع القشة التي قصمت ظهر بعير ثقافة التنصل، وخطاب التحوصل ونص التوصُّل إلى ساقية الكلام المريب/ المدجن/ المطبع/ الململع... فأنهضنا بك أيها البري الصاحي، فنحن سكارى الحقائب حتى أقاصي الخرائب، وحتى نفور فضة المرايا من شدة شروخ وجوهنا المتكلسة بغبارها المقيم!

والآن...

- لماذا حسين البرغوثي؟

ما من تردد:

. لأنه حسين البرغوثي؛ وهجة الإبداع القادم، في العشر الأخير من ليلنا البليد، نفخة النجاة من النجاة!

أحمد الصافي النجفي
كما عرفته مقاهي دمشق

محمد عيد الخربوطلي

عرفت دمشق الشاعر أحمد الصافي النجفي رجلاً أسمر اللون، نحيل البنية، مختلفاً في زيه عن الآخرين يسير في شوارعها واضعاً كوفيته وعقاله، ملتفاً بعباءته، منتعلاً خفه متأبطاً كتابه، ويقذفه الشارع إما إلى مقهى مالك أو البرازيل أو الهافانا، هذا المقهى الذي ارتاده الكثير من الكتاب والشعراء والصحافيين والسياسيين، فكان شاعرنا يدخل مقهى الهافانا ومباشرة إلى مكانه المعهود دون أن يلتفت يمنة أو يسرة، ومن عادته جلوسه وحده، يحب العزلة، إلا إذا وجد صديقاً يأنس بالتحدث إليه، وبعد خروجه من المقهى يأوي إلى غرفته في المدرسة الكاملية قرب الجامع الأموي وكان فيها بطة يعطف عليها ويأنس بها في وحدته.

وكان من عادته إذا جلس في مقهى الهافانا وقطع عليه وحدته أحد الثقلاء يعتذر منه لقضاء حاجة وسيعود، لكنه يخرج ولا يعود إلا إذا خرج ذلك الثقيل من المقهى، مما جعله يصف الزائر الثقيل بقصيدة مطلعها:

لقد بلّدت إحساسي ... فقم يا مزعج الناس

ومدح وحدته وعزلته فقال:

أقضّي حياتي مستلذّاً بعزلة ... أمتّع فيها النفس بالأدب الجمّ

فلست لشخص بالكلام مقيّداً ... ولا لكلام شذّ مني بمغتمّ

فيجري خيالي كيف شاء منظماً وفي الناس يجري دون قصد ولا نظم

أما إذا اطمأن الصافي لجليسه فإن جليسه لا يمله أبداً لأنه جلس إلى معين لا ينضب من القريض والملح والطرف والمفارقات، وكان إذا أرسل طرفة ضحك قبل سامعيها فإن تجاوب الحاضرون لما ألقاه فإنه يرسل الثانية والثالثة وهكذا، حتى يضحك الحاضرون بشكل ملفت للنظر، فقد كان له ذوق عال في اختياره للطرفة وتصيدها.

وقد وصف الدكتور فيصل دبدوب، الذي تعرف إليه في أربعينيات القرن الماضي وكان من جلسائه الدائمين، جلسته في مقهى الهافانا فقال: (كثيراً ما كنت أشاهد الأستاذ الصافي في المقهى وقد استقر في جلسته، والتف بعباءته، وأرسل ذؤابتي كوفيته على عاتقيه، ووضع نظارته على أرنبة أنفه، وأصابعه تداعب حبات مسبحته، فيخاله الناظر إليه يتطلع إلى المارة، في حين أنه ساه عن المقهى ومن فيه، والشارع وما فيه، فكأنه يتطلع إلى خارطة للعالم العربي الممزق الأوصال آنذاك بنظرات حاذقة قلقة تمرق من نظارته مروق السهم، وكما كان غاندي يتطلع إلى واقع الهند فصار روحها وأماني أهلها، كذلك الصافي مثل روح الشاعر العربي الأصيل وأماني العرب، فكلاهما زهد في الحياة من أجل غاية أسمى من زينة الحياة ألا وهي سعادة الإنسان في وطنه، وسعادة الوطن بوحدته ووحدة أبنائه وحريتهم، وكلاهما فارق الحياة من طلق ناري من الإنسان في وطنه وقومه الذين كرس لهم حياته، فكانا معاً من الشهداء.

وكان النجفي يتخير المقهى الذي يتوفر فيه الهدوء ويفضله على غيره، خاصة إذا كان على موعد مع جلسائه الذين يأنس بهم، وقد قال مرة في مقهى مليء بضجة اللاعبين وصخبهم:

ومقهى موجع بالنرد رأسي يطير مدى الحياة له نعاسي

تعالى القرع من كل النواحي كأني منه في سوق النحاسِ

لذلك اختار جلوسه عصراً في مقهى البرازيل لخلوه من النرد وصخب اللاعبين، وكان ينضم إليه في جلسته العصرية أصفى الناس وأحبهم إلى قلبه ومنهم الشاعر الكبير عمر أبو ريشة إذا قدم من حلب وأحمد الجندي الذي له مداعبات شعرية طريفة معه وفؤاد الشايب ونسيب الاختيار ويوسف العين صاحب جريدة ألف باء وعمر الفاخوري اللبناني وخليل مردم بك والكاتب والناقد رئيف الخوري، وقد رثاه النجفي بعد وفاته بقصيدة مطلعها:

رئيف نديمي كان طول حياتي تولاه حتف للطاف خطوف

لقد كان للأشعار ألطف سامع فإن قلت شعراً قلت: أين رئيف؟

وكان يحب الخير ومساعدة الآخرين فتعود أن يتناول طعامه في مطعم في بداية شارع بغداد قرب البرلمان وكان صاحب المطعم فقيراً وبلغ من الكبر عتياً فيحب الأكل عنده ليساعده وله معه أخبار وطرف كثيرة، وكذلك عند ما أقيم حفل في دار الأيتام بدمشق تبرع بكل ما يملك وكان خمس ليرات سورية وبعده انهالت التبرعات للدار، وكأنه تذكر يتمه وشقاءه فخرج عن كل ماله.

ولم يذكر عنه أنه قد أساء لمن أحسن إليه أو نسيه، إنما كان يتعهدهم بالزيارة والاطمئنان عليهم.

والمتصفح لشعر الصافي يجده مليئاً باللوحات الفنية التي صور فيها المجتمع بكل أبعاده من زواياه الخاصة، بخطوط وظلال، فكأنه رسام ماهر حمل ألوانه وجلس في أحضان الطبيعة أو وقف على قارعة طريق، يصور ما استهواه من جمال وقبح في ظاهر أو باطن، في الناس أو البيئة، فوفر لأبناء جيله ولمن بعدهم الكثير من الجهد في تدوين عصره من حيث البيئة والمجتمع والفكر والعمران، قال:

كلٌّ بشعري واجد نفسه ففيه أسرار الورى مودعه

وقال:

فشعري مرآتي ولا تعب به وهل تتعب المرآة من عكس أوضاع

وهكذا كان شاعرنا أستاذ عصره، وكأنه استقى منابع فكره من تأثره بالمعري وفلسفته والخيام ورباعياته، إنما كان بثورته الفكرية في صغره أقرب للمعري من الخيام، لأن الصافي زهد كما زهد المعري.

وجاء شعره مرسلاً مسترسلاً وقد يبدو في بعضه مهلهلاً، وليس ذلك تقصير منه في حياكته أو ضعف إنما لانصرافه إلى المعاني واهتمامه بالصور والأخيلة والعواطف والأفكار دون الصنعة، فإبراز معالم الصورة لديه أهم من جمال الإطار وتذهيبه.

وقد شكك بعض دارسي شعره في عقيدته، ولكن لنستمتع إليه وهو يحدثنا عن عقيدته قائلاً:

آمنت في صباي مقلداً ثم انقلبت في شبابي شاكاً على حافة الجحود، ثم آمنت بعقلي وقلبي في كهولتي، ثم زدت إيماناً كلما دنوت من خريف عمري إلى شتائه، وها أنا الآن أدلف إلى شيخوختي بقلب ملؤه الإيمان، فمن بعد تيهٍ في دروب الشك آمنت والصراط المستقيم اهتديت.

ولنستمع إليه شعراً بعد خروجه من الشك إلى الإيمان:

كهولتي بالله قد آمنت ضل شبابي ودعاواه

فإن تجد ذا شيبة جاهدا فقل إلى الموت أحلناه

روح المعاني فيه قد آمنت فأبصرت في الموت عيناه

محمد عيد الخربوطلي

عاشت بروحي روحه ترتقي فمذ سمت لاح لها الله

أستاذي الدكتور صبحي الصالح 1926 - 1986

عيسى فتوح

منذ أن امتدت يد الغدر لتستل روح أستاذي العلامة الدكتور صبحي الصالح في تشرين الأول عام 1986، وأنا أشعر بتأنيب الضمير لأنني لم أقم بواجبي نحو هذا الإنسان الذي كانت له أياد بيضاء علي، وعلى العديد من زملائي في كلية الآداب بجامعة دمشق عام 1959 حين درسنا عليه أربعة مقررات هي: علوم القرآن وعلوم الحديث، وفقه اللغة العربية ومادة جديدة له الفضل الأول في إدخالها في منهاج قسم اللغة العربية هي "المدارس والأنواع الأدبية" التي تناول فيها دراسة العاطفة والخيال والفكرة والأسلوب في الأدب.

لقد ترك هذا العلامة الكبير في نفسي وشخصيتي وثقافتي أعمق الأثر، لما كان يتمتع به من دماثة الأخلاق ولطف المعشر، وحسن المعاملة والتواضع وسعة العلم، وعمق الفهم... فقد كان أزهرياً و"سوربونياً" في آن واحد تبحر في دراسة الأدب الفرنسي، كما تبحر في دراسة اللغة العربية وعلومها وآدابها ولذلك اختير عضواً في عدد من المجامع اللغوية العربية.

كنت ألقى منه معاملة خاصة لا تخلو من النصح والإرشاد والتوجيه يسدد خطاي، ويحثني على متابعة الدرس والبحث والانصراف إلى العلم... وكثيراً ما كنت ألقاه خارج قاعات الدرس حيث يمنحني الكثير من وقته ويرشدني إلى المصادر والمراجع التي يمكن أن تغني ثقافتي وتوسع آفاقي العلمية...

كان إذا تحدث أو ألقى درساً يتدفق كالسيل، فهو بحر زاخر من العلم والمعرفة والنباهة والألمعية والذكاء، يغرف من ذاكرته الحية التي اختزنت تاريخ الأدب قديمه وحديثه وأحاطت بالأدبين العربي والفرنسي على حد سواء. كان صوته العذب كأنه موسيقى إذا جوّد آية أو ألقى بيتاً من الشعر الجميل يرن صافياً في مسمعي ويتغلغل في أعماق النفس، ويستقر في صميم الوجدان يحمل معه المتعة والراحة والفائدة.

* * * *

ولد الأستاذ الدكتور صبحي الصالح في طرابلس (لبنان) عام 1926، وتلقى دراسته الثانوية . الدينية والشرعية . في دار التربية والتعليم الإسلامية وارتدى الزي الديني منذ انتسابه إليها، وأخذ يرتقي المنابر ويخطب أيام الجمعة ويدرس في المساجد، وكان محط إعجاب الناس لفصاحته وسمو بيانه وجمال نطقه...

حين أنهى دراسته الثانوية في طرابلس سافر عام 1943 إلى القاهرة، وانتسب إلى كلية أصول الدين في الجامع الأزهر، فحصل منه على الشهادة العالية (الإجازة) عام 1947 وعلى الشهادة العالمية 1949 كما انتسب إلى كلية الآداب في جامعة القاهرة حيث حصل على الليسانس في الآداب العربية بدرجة امتياز عام 1950.

سافر بعد ذلك إلى جامعة السوربون في باريس فنال منها الدكتوراه في الآداب عام 1954.

أمضى في التدريس الجامعي اثنين وثلاثين عاماً بدأها أولاً في جامعة بغداد (1954 . 1956) وفي جامعة دمشق (1956 . 1963) وفي جامعة بيروت العربية، وفي الجامعة الأردنية (1971 . 1983) كما انتخب رئيساً لقسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية منذ عام 1975 ثم عميداً لكلية الآداب فيها.

حاضر بصفة أستاذ زائر في الكثير من الجامعات العربية، منها جامعة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية في الرياض وجامعة محمد الخامس في الرباط، والكلية الزيتونية للشريعة وأصول الدين في الجامعة التونسية، وأشرف على رسائل الدكتوراه في جامعة ليون الثالثة بفرنسا وفي جامعة باريس الثانية.

انتخب عضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة وفي أكاديمية المملكة المغربية، وفي المجمع العلمي العراقي، وفي لجنة الإشراف العليا على الموسوعة العربية الكبرى في سوريا.. وكان يقوم بدور بارز في المجلس الشرعي الإسلامي الأعلى، حيث انتخب نائباً لرئيس المجلس لمفتي الجمهورية اللبنانية ونائباً لرئيس المجلس الاستشاري لدار الفتوى، وأميناً عاماً لرابطة علماء لبنان ورئيساً للجمعية الخيرية لرعاية أطفال المسلمين في لبنان، وقد عرف الوطن العربي والعالم الإسلامي مكانته العلمية، فمنحته المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس في 23 حزيران عام 1986 بمناسبة حلول القرن الخامس عشر الهجري جائزة التفكير الاجتهادي في الإسلام.

ترك الدكتور صبحي الصالح وراءه ما يقرب من عشرين كتاباً في علوم القرآن والحديث وفقه اللغة العربية، وفلسفة الفكر الديني والنظم الإسلامية ومختلف البحوث والدراسات والتعليقات، كما كان يشارك في الكتابة والتحقيق لأكثر الموسوعات العربية والعالمية وكان مرجعاً في الترجمات التي وضعت للقرآن الكريم في اللغة الفرنسية. وكان يتجه في كل ذلك لتحقيق عدة أهداف منها:

1. التنوير الإسلامي القائم على الأصول الإسلامية البعيدة عن الشوائب التي علقت بالتراث.
2. المحافظة على اللغة العربية والاهتمام بعلومها.
3. مواكبة روح العصر في إنجازاته الفكرية والعلمية مع الحرص على استقلال الذاتية الإسلامية.
4. بث روح النهضة في العالم الإسلامي بما يحقق له استقلاله وحريته وتقدمه واستئناف دوره الحضاري.

آثاره

ألف الدكتور صبحي الصالح تسعة عشر كتاباً منها:

1. مباحث علوم القرآن مطبعة جامعة دمشق .1959
2. علوم الحدث ومصطلحه مطبعة جامعة دمشق .1959
3. دراسات في فقه اللغة. مطبعة جامعة دمشق .1960
4. النظم الإسلامية نشأتها وتطورها دار العلم للملايين. بيروت .1965

5. معالم الشريعة الإسلامية. دار العلم للملايين بيروت 1975.
6. الإسلام والمجتمع العصري. دار الآداب بيروت 1982.
7. الإسلام ومستقبل الحضارة. دار الشورى بيروت 1982.
8. المرأة في الإسلام. معهد الدراسات النسائية في العالم العربي كلية بيروت الجامعية 1980.
9. منهل الواردين في شرح رياض الصالحين دار العلم للملايين. بيروت 1970.
10. الفكر الديني بين الإسلام والمسيحية (بالاشتراك مع د. فريد جبر) دار العلم للملايين 1967.

تحية إلى روح أستاذي الدكتور صبحي الصالح الذي كان منارة من منارات لبنان والوطن العربي، وقمة شامخة من قمم الفكر الديني المنفتح، ورجل الحوار بين الإسلام والديانات السماوية الأخرى.

عيسى فتوح

اعتبارات حول الشاعر نائماً
جاو كابرال دوميلو نيتو

ترجمة: نوال العلي

هذا النص قدم في مؤتمر حول الشعر في مدينة ريسيف عام 1941، جاو كابرال دوميلو نيتو (1920 . 1999) قدم تأملاً أنتج كتابه الذي ظهر في العام التالي "حجر النعاس"، إنه شاعر الوعي المستيقظ، الذي يحافظ على خيط جوهري مع اللاوعي إذا أمكن القول، إنها مغامرة نحو الحلم، مساحة مكتشفة من قبل السيرياليين، النوم ليس شكل الحالة الليلية الفوضوية. في بلاد ظل فيها تأثير أندريه بريتون وأصدقائه محدودٌ جداً، جاو كابرال أطلق صوتاً برازيلياً أصيلاً وجديداً للشعر في زمانه.

"النوم، محيط فيه يولد

عالم مشوه وعبثي،

يبلل وجهي،

أسقط في نقطة ميتة وصماء"

ويلي لوين

.1.

كثيرون تحدثوا عن النوم كطريق نحو الحلم، هذا الهروب المؤثر للإنسان الذي يطمح إلى الفرار نحو أبعاد مألوفة لعالمه. جربت التحدث هنا عن النوم في صلاته مع الشعر "علاقات سرية، بل أفضل، مشبوهة"، النوم كمصدر للقصيدة. هذه الكلمات تستدعي، كما أعتقد، تعريفاً أبادر بالإصرار عليه؛ لا أعتقد بأية علاقة ذات طبيعة بين النوم والحلم (كل الأشياء كالتي نراها في النوم ليست سوى الجزء المعتم "غير المضاء" الجزء الذي لا يوجد فيه هذا الانعكاس هو الحلم، واحدة من تلك اللحظات حيث، أثناء عرض سينمائي، يتلف شريط الفيلم ونغرق جميعاً في العتمة). أو بالأحرى إنني أرى في ذلك اختلافاً في السبب والنتيجة.

.2.

دون أدنى شك، ثمة اهتمام راسخ بالحلم لدى نقاد وشعراء اليوم، فقد أصبح الموضوع شائعاً. عندما نكتب قصائد نحن نبحث عن صياغتها بلغة الحلم. الدراسات المعاصرة لعلم النفس تقتصر لهذا السبب على الحلم. ألم تشاهدوا كل هذه القوائم في الصحف والمجلات حول تفسير الأحلام؟ كل هذه التطبيقات العملية التي نطلقها اليوم من عقالها ناسين تماماً سرها وظلها؟

أعلم تماماً أن ميل الإنسان، أو بالأحرى ميلنا، في مواجهة الحلم هو ميل مزدوج، إنه ميل من يأكل الحلم، ومن يأكله الحلم. أشعر بشدة أيضاً أنني بالغت بالحديث عن جانب الخطأ المدرك في هذه الرؤى.

ما أبحث عه، بالإشارة أيضاً إلى الطريقة التي يجتاح بها الحلم حياتنا الراهنة، هو معاينة بسيطة ستساند الهدف الذي ألاحقه. أريد القول إنه كالعمل الفني تماماً، الحلم هو شيء يمكن أن نمارس عليه النقد. الحلم هو واحد من أعمالنا الفنية. عمل فني يولد من النوم، ويصنع لفائدتنا. الحلم شيء يمكن أن يستدعي ويستدعي. حيث نقود اكتشافنا بفضل ذاكرتنا. قصيدة ستجعلنا منفعلين كل مرة نخلق في أنفسنا جهداً لإعادة بنائها. لأنه لابد أن نتذكر أن الحلم هو عمل فني منجز، عمل فني في نفسه. نحن من يشاهده. هذه التجربة المدهشة يمكن أن تذكر، وتخبر. مثلما هو الشعر طريقة بمقتضى الشعر الذي يحمله في نفسه، لا مفر من نقلها.

.3.

بعكس الحلم، الذي نشاهده ما، النوم مغامرة لا تحكى، حيث لا نستطيع الاحتفاظ بأثر. يمكننا من الإخبار عنه، فليس ثمة أي إدراك لعناصره، لرؤاه، التي تعد الجزء الموضوعي من الحلم (أحب لو يفهم كيف أستخدم الكلمة: موضوعية هنا دون أي تفسير آخر لمعناها). النوم هو حالة، بئر نغوص فيه، وفيه نغيب. هذا الغياب يجعلنا نصاب بالخرس.

أعتقد بضرورة، أنه قبل تقديم أخبار النوم مع الشعر والشاعر (هذه الأخبار تشكل موضوع هذه الاعتبارات) لابد أن نتوقف ولو عابرين على العلاقات بين النوم والحلم الذي فيه جهد التأليف والذي أصفه كعلاقة بين السبب والنتيجة. بهذا المعنى، لا يهيج النوم الحلم فقط، ولا يمتلك لغته الطبيعية في الحلم وحسب، بل إنه يتحكم به.

الحقيقة أن نومنا يعطي الحلم أبعاده، إيقاعات هذا الغطس في الأشياء التي تتجلى أمامنا. هذه المسافات، الأحداث التي لا نستطيع أن نتدخل بها، في مواجهة أننا نشجبها، نضطهدها. ولا نستطيع بأية طريقة أن نتعامل معها.

سيكون من الكثير أن أغامر في المنطقة الأدبية للقول أنه من الممكن إعادة اكتشاف كل العناصر التي تؤلف جو الحلم، هذا المناخ الذي على غرار الشعر، جو عاصف، صورة للظهور الدقيق للإنسان نائماً. بقدر ما هي أحداث الحلم التي يلاحظها النائم بعمق من خلال حضور النوم نفسه، حضور لا يحدث أبداً في غياب الأربعة وعشرين ساعة التي تخصنا، لكنها رؤية منطقية نجهلها، من حيث نعود ثقالاً، موسومين بالحنين لذلك البحر العالي، "للمياه العميقة"، لجوءاً إلى ترجمة أميريكو

توريه باندييرا التي تعطي إحساسياً مجهولة تتأر فيه من تناول مخدر الكلوروفورم. كيف لا يعاد اكتشاف يقظة النوم هذه في جسد النائم. في الحركات التراجيدية (الهزلية) أحياناً. في الكلمات التي نتمتم بها، في الملامح التي نصير عليها وهي بلا شك إشارات الاستغراق، والتي تعد بشكل آخر إشارة على الحياة؟

. 4 .

ربما ينبغي علي أن أصر من جديد على صعوبات التعامل مع موضوع بمثل هذه الضخامة. إن ما يعنيني أن هذه الصعوبة تتضاعف إلى استحالة. صعوبة القدرة، مثلاً، على إدراك سر "العيون المفتوحة" ومع هذا الهدوء الواثق، مغامرة عادية جداً لكنها لم تتوقف عن إدهاشي لدى بول فاليري.

وهنا لابد أن يلاحظ: الشعر ليس في النوم بمعنى أنه يؤسس مستودعاً من حيث، من خلال الهبوط المتتابع، يخبرنا الشاعر بلوازم غنائيته. النوم يعد الشعر سلفاً، إنني أعاود اكتشاف العنصر نفسه، النوم بقدر ما هو، كلمة النوم نفسها (تحدث صوتاً كمن يغوص في الظلام؛ صوت الإنسان الذي يتحدث في الظلام) عن أشياء شعرية للغاية. في هذه الأثناء، يؤثر فعل النوم على الشاعر كمستوى آخر يشكل مادة شعرية بسيطة. وفي المنطقة التي يتوقف فيها عن أن يكون هدفاً ويتحول بشكل ما بالنسبة للشاعر كممارسة أو إحماء "بالمعنى الرياضي للمصطلح" تنفجر في الشاعر مهارات معينة، شيء من الموهبة الخارقة واللا مرئية، إدراك ما لـ "حواس خفية لأشياء ساكنة" حسب تعبير بيدرو نافا.

. 5 .

سأحاول الآن الإشارة، مغبة الوقوع في تعميم اعتباطي (تعميم المظاهر)، إلى نوعي التأثير الذي يمارسه النوم على المؤلفات ذات الطبيعة الشعرية.

في البداية ثمة جزء المغامرة، كما قال موريليو ميندز، الذي كنت قد اقترحته قبلاً بشكل ما عندما كتبت أن النوم يعد الشعر سلفاً.

وأعتقد أن هنالك نوعان أيضاً من هذا الإعداد المسبق، واحد يتجسد في فكرة تجريد الزمن، "كسوف" الزمن الذي يعده جورج دوليما "محك الشاعر الحقيقي"، الذي يكتسب صفة في النوم، ليست مثالية بعد في التفكير لكنها مؤثرة.

والثاني يتجسد بفكرة الموت التي يرتبط بها الحلم عند الشاعر (سيكون مهماً ملاحظة جلاء هذه الثيمة في الشعر الحديث؛ الخوف من الاستيقاظ بانتباه، كما قال نيوتن سوكوبيرا؛ لأن النوم يشبه حركة باتجاه الأبدي، دخول عابر ووقتي في الأبدي، مقدر أن يبرهن للإنسان هذا التوازن الذي، لابد أن يكون عند الشاعر، بالضرورة توازناً ضد العالم، ضد الزمن.

. 6 .

ملاحظة أخرى تفرض نفسها، التي تحدد النوع الثاني من تأثير النوم على الشاعر: النوم ملائم لهذا الخليط من الأحاسيس، الرؤى، الذكريات، التي تصنع حسب رأي كوكتو، الواقعية الحقيقية للشاعر. نستطيع القول عن النوم أنه يفضل تشكيل منطقة معتمة (زمن معتم)، حيث يتطور هذا الانصهار (حواسنا تكون نائمة) من حيث تظهر فيما بعد هذه العناصر الموعودة أن تكون القصيدة والتي سيدهش الشاعر بها يوماً ما على أوراقه دون أن يكتشفها. على الأخص، أنه يفضل هذا التأمل، هذا الحضور في نفسه (الشاعر يمشي بخطوات كبيرة في ليله)، لقد قورنت حقيقة الشاعر في هذا الحضور من قبل شاعر كبير بأنه التطهير الحقيقي للروح (ريسا ماريتان).

. 7 .

ربما يكون من واجبي، في لحظة الاستنتاج، حسب ما خلصت إليه، على الأقل أن أعرف حضور النوم في المؤلفات ذات الطبيعة الشعرية، حضور طالما آثرت أن أسميه تأثيراً، ذلك أنه يبدو لي أن الشاعر، بسبب خطأ في الإدراك بموضوعية لما يحدث أثناء النوم، لا يستطيع أن يفترض ولو قليلاً في عمله الأدبي صفة للحضور، بطريقة متصورة أو بينة. هكذا نستطيع القول أن النوم لا يلهم الشعر (الشعر الحديث، مثلاً، بينما يحدث هذا بشكل لا يمكن إنكاره مع الحلم، الذي هو أسطورة الشعر الحديث)، بالمعنى أن يستخدمه الشاعر كلغة، كل هذا يخصب في تنفسه الليلي الذي هو في كل الأحوال تنفس الشعر نفسه.

جاو كابرال الشاعر والديبلوماسي واحد من أهم رموز الشعر الحديث في البرازيل، وقد تميز شعره بالتأملات الميتا . شعرية، من أعماله الشعرية "متحف كل شيء" و"المهندس". ونشر هذا النص في مجلة الأوروب الفرنسية حديثاً.

الزائر

نظمية أكراد

أول زبون يدخل المحل هذا الصباح، سمعت وقع خطواته الهادئة المتأنية فوق البلاط، قبل أن تراه، كان يرتدي ثياباً بسيطة، وينتعل حذاء خفيفاً، معتدل القامة، يخالط شعره بعض الشيب، مما يعطيه وقاراً ويجعله يبدو أكبر من عمره. طلب قميصاً بسيطاً، وسروال "جينز". كان يتكلم بصوت فيه بحة، وببطء، ويتحرك لا مبالياً، حتى لتظن أنه لا يريد الشراء وأنه دخل المحل عن طريق الخطأ، أو يريد الابتعاد عن مواجهة شخص لا يريد رؤيته. جالت عيناه في المكان وطافت على كل المعروضات من دون أن يتكلم أو يمد يده إلى أية قطعة. تركته يتملى المكان على راحته ليختار ما يشاء أو ينسحب: لمَ أهتم بهذا الزبون الصباحي اللا مبالي.

تقدم بضع خطوات نحوي كأنه يحلم، نظر إلى وجهي مباشرة وبتركيز، تشابكت نظراتنا، وتعانقت بعفوية، تهت في حقول عينيه الخضراء الواسعة الندية. ولم أعد أنتبه إلاَّ على صوته الطافح رجولة وقوة: هلا سمحت بمساعدتي.؟

أسرعت وناولته ما يريد، لم يعجبه شيء، ولم يصادف هوىً في نفسه، كان يقلب شفتيه ويتمتم.. ليس هذا.

سار إلى زاوية وأحضر قميصاً أخضر كلون العشب اليابس ودون أن يسأل أو يتكلم، أخرج ثمنه حسب بطاقة التسعيرة ووضعه على الطاولة أمامي وحمل القميص دون لف وغادر، ناديت:

. تعال لألفه لك.

. لا شكراً.

. ألم تعجبك السراويل، إنها جميلة وفاخرة؟.

. مرة أخرى.

وقلت بلطف

. إذا كنت لا ترغب بالقياس هنا، يمكنك أخذ بعضها، قسها وإذا لم تعجبك أعدها.

. سأدفع لك ثمنها

. حتى تختار، ليس الآن.

استغرب تصرفي هذا، ولكنه لم يعترض، اخترت له اثنين بقياسه وعلى ذوقي، تناولهما مني وغادر. مضى يوم وآخر ولم يعد، قلت لنفسي مهما تأخر سيأتي، يبدو أنه من الصنف الملتزم، لم أهتم. بعد أيام عاد، رقص قلبي لطلته، ونظرته الخضراء الشاسعة تسبقه، وكان وجهه مستبشراً،

. لقد أخذت واحداً، وهذا الآخر، وقبل أن أفتح فمي بكلمة، حاول الاعتذار عن التأخير، همهم ببضع كلمات خجلى، لم أنتبه لها، وضع ثمن السروال وانتقل خارجاً بسرعة.. وبقيت جامدة مكاني أنظر في الفراغ الذي تركه، بقيت على هذه الحال حتى دخل زبون آخر انتشلني مما أنا فيه.

انتظرت هذا الزائر الساحر الغريب دون جدوى، وكنت كلَّ يوم أذهب إلى العمل وبي أمل كبير بأن يأتي، كنت كلَّ يوم بعد العمل أمشي في الشوارع أنظر في عيون الناس لعلني أقع على المروج الشاسعة الخضراء. أدمنت التجوال والبحث عن المروج ومن يراني يحسبني مخبولة تائهة..

أعاقني وأبعدني عن البحث مرض والدتي الشديد الخطير الذي أنساني الوجود بأسره، ولمت نفسي على هذا الاندفاع الأحمق، وغادرت أمي. توشحت بالسواد، وذبلت أيامي وجفت، لم أعد أهتم لشيء، فالدنيا غبراء شاحبة، يلفها الصقيع، ودفنت نفسي في العمل.

في بداية الصيف جاء ابن خالتي الذي تغرب ليكُون نفسه ويكون لائقاً لي، ويقدم لي كل ما أطلب، بعد حب جارف، وكان دائم الاتصال والكتابة لي ولكن بعد مدة تباعدت اتصالاته حتى انقطعت، وكانت حجته أنه العمل وكل هذا من أجل حياتنا المشتركة. وبعد تقديم العزاء وحديث طويل عن الذكريات الجميلة في الأيام الغابرة الحلوة، وهذا ما كنت احلم به قبل هذا الوقت بسنوات غادر ابن خالتي وبقيت مع الذكريات. وفي هذا المشحون بكل الأحاسيس التي لا يمكن تفسيرها دخل بهدوء وطلب ثياباً داخلية، اعتذرت.. لا يوجد عندنا قسم للثياب الداخلية خرج.. رفرف قلبي وهمد.. بعد طول انتظار يأتي في هذا التوقيت غير المناسب بكل المقاييس؟

تابع ابن خالتي حديثه الذي أصبح ثقيلاً على نفسي أكثر من السابق ولم أستطع المجاملة أكثر، لو كانت أمي موجودة لتحملت كل شيء من أجلها وحتى لا أغضبها. وفي النهاية طلب يدي وكانت مفاجئة غير سارة في هذا الظرف بالذات وبعد تلاشي كل جميل كان يربط بيننا، وطلب ردي.

فر لوني وغاص الدم في عروقي.

. لقد جئت متأخراً جداً، فأنت غاية ما تتمناه كل فتاة، لديك كل المواصفات الرفيعة ولكن!.. وبسرعة قال وكأنه تخلص من عبء ثقيل، وانفرجت أساريره:

. هل أنت مرتبطة؟

. مرتبطة.. مرتبطة حتى الموت.

كنت مكسورة مخذولة، سأساعدك بكل ما تطلب مني، أنت أخ عزيز، سأخطب لك أجمل فتاة.

شكرني وانصرف.. وانشغلت بفتح قسم للثياب الداخلية وحتى العطور والأحذية، كل ما يلزم الشباب. كانت عيناه تزوراني في أثناء العمل، وتسيطران علي، أتخيله بقامته المعتدلة وشعره المختلط الذي يخبئ تحته مروجاً زاهية الخضرة فواحة بعطر المروج وعبقها الفريد، هشمني طيفه ومزق روحي وشتتني، ودارت أفكاري كالزوابع العاتية، مرة تحمل رمالاً وغباراً يسد علي أنفاسي، ومرة تحمل مطراً وخصباً وخيراً، وأحياناً تكون أمواجاً عاتية عمياء تدمر كل ما يبينه خيالي، وغالباً ما تكون نسمات عذبة شفافة لها روائح السهول الخضراء ممزوجة بطعم الثلج الأبيض. دائماً أسأل نفسي من هذا الرجل البسيط ذو الخطوات الهادئة الواثقة والحضور الطاغي واللفتات التي تدل على نفس قلقة مضطربة مشحونة بالألم الدفين لدرجة اللامبالاة والحذر في آن معاً.. أشهر مرت وبقيت عيناي معلقتان بالباب، أتابع كل زبون يدخل على أمل أن يهل بكل سحره وضيائه. من هذا الغريب الذي سلبني راحتي وعقلي؟ ضاقت علي الدنيا على سعتها، لو أعرف من هو ومن أين سقط علي ليضعني على شفا هاوية، إذا كان فقيراً فلدي من الأموال ما يكفي ويزيد ولقد تركت والدتي الكثير. أفكار.. أفكار لا أستطيع لجمها أو التحكم بها، أصبحت أكلم نفسي أبكي وأضحك، أناديه بكل الأسماء التي تخطر على بالي لم أجد اسماً لائقاً بهذه الطلعة البهية. نقص وزني وشحب لوني، قبل أن نغلق المحل دفع الباب، انغرس أمامي وجهاً لوجه، ارتجفت، جال بدمي احتل كل خلية في جسمي، استولى على قلبي دون سلاح وتربع على عرشه، فاضت الدماء وصعدت إلى خدي وتضرجا بحمرة قانية حتى أحسست أن الدماء تفر منهما. وجاء صوته عذباً رخيماً مستعجلاً. يا آنسة أريد طقماً كحلي اللون أو أسود رسمياً بقياسي، سارعت بإحضار ما طلب وعدة موديلات وألوان، اختار أجملها، ودفع ثمنها كعادته دون أن يقدرها، ولكنه استدرك وهو خارج: إن كان ضيقاً أو واسعاً يمكن تبديله.

خرج مسرعاً كزوبعة من نور وعطر كالخيال المجنح، ركضت خلفه فتشت عنه بعيني في كل الاتجاهات لم أجده. ملح وذاب، من هذا المخلوق، هل هو من هذه المدينة؟ دخل ابن خالتي بأناقة

لم أعهدها به من قبل، وقدم لي بطاقة وغادر لأنه في عجلة من أمره، فتحت المغلف، كان فيه بطاقة دعوى لخطبته على كريمة إحدى الأسر الغنية. استغربت بهذه السرعة يتم الزفاف دون سؤال أو تفكير أو تجهيز! وقفت محبطة مخذولة، هل جاء ليهزأ بي، لو أني قبلت خطبته ماذا تكون النتائج، هل كان سيعتذر مني.؟. لم أصدق ما يجري، تجمدت. ثم غادرت المحل والحرائق تلتهمني، وأنا أشكر الله الذي هداني وأنقذني من هذه المهانة.

لقد أرسلت أجمل الورود وبطاقة تحمل أمنيات بالحياة السعيدة له ولعروسه، واعتذرت عن الحضور لأن ظروفي الخاصة لا تسمح لي بحضور الأفراح. في اليوم التالي، اتصل ابن خالتي وطلب مني أن أتكرم وأرافقهم إلى المطار فمعهم أمتعة كثيرة وسيارة واحدة لا تكفي. لم أتردد بل كنت سعيدة بأن أقدم له خدمة.

رأيت العروس كانت زميلة له في العمل وأقدر أنه تعرف إليها منذ فترت عواطفه نحوي، بقيت معهم حتى بوابة الدخول لقاعة المسافرين، ودعتهم، وهممت بالعودة. اجتاحني ما يشبه النار المستعرة، احتراق هشيم روحي المتعبة، التهبت وتوهجت كجمرة، كان بجانبي كتفه يلاصق كتفي، بعطر رجولته بحقوله الخضراء الشاسعة المنارة بابتسامة أقوى إشعاعاً من نور الشمس الصيفية. قالت العروس مستدركة:

. أخي وزوجته نعمل جميعاً في نفس الشركة ولكن هو إجازته أطول، نظرت إلى الطقم الذي يرتديه ابن خالتي كان نفس الطقم الذي اشتراه من عندي، كل ما اشتراه كان لابن خالتي، وهو الذي أرسله لعندي حتى.. وفاضت عيناي بدموع كأنها الزجاج الحاد. دخل ابن خالتي يتأبط ذراع زوجته إلى البوابة وكان النداء الأخير، وتوجه الغريب مع زوجته إلى باب المطار، مشيت مصعوقة تائهة، ومددت يدي كالفزاعة بالاتجاهين يد باتجاه باب المسافرين والأخرى باتجاه باب العائدين. بكيت لوعة وحرقة، لم أبك بمثل هذا السيل الجارف من الدموع الحارة التي تنبع من قلب ملتهب كالبركان الذي يقذف حممه من فتحات عيني، وتراكم الرماد الحارق في أحشائي. سألتني امرأة شابة: هل ودعت زوجك؟ أجبت بمرارة

نعم ألم تري زوجي سافر من هنا.. وزوجي خرج من هناك؟ وأخذت أضحك والدموع تطفر من عيني. تركتني واستدارت عندما أيقنت أنني مجنونة. بقيت تائهة ضائعة، لقد كنت كرة في ملعبها يدحرجانني بأقدامهما كما يشاءان، وانكشفت اللعبة مع الهدف الأخير في المطار.

امرأة مؤجّلة

ليلى الجهني

(1)

ابكي. منذ زمن لم تفعلي، لم تغسلي درن روحكِ بالبكاء وحيدةً في ظلمة غرفتك. تركتِ أحزاناً كثيرةً تمرُ من غيرِ أن تغسليها بدمعك. رأيتِها. أحزانكِ. تنكفئ في قلبك بلا غُسْلٍ أو صلاة. أكانت أحزاناً كافرة؟ أمٍ كنتِ أنت من كفر بها، به، بالأمل، باليأس، بالانتظار الذي مزقكِ؛ ثم اكتشفتِ أنه لم يكن كافياً؟ كل انتظارك له لم يكن كافياً، كي لا يؤجلكِ من أجل آخرين.

(2)

ماذا لو غيرتِ اسمك الذي قال إنه يحبه؟، إلى الصفة الوحيدة التي يتقنُ وضعك تحتها دائماً: مُؤَجَلَة! ما الذي سيتغير حينها؟ لا شيء، ستصير الأشياء أكثر صدقاً: وعوده، حججه، ظروفه، وأناسه الذي لا يستطيع أن يؤجلهم من أجلك. لكنه يستطيع أن يؤجلك من أجلهم مرة تلو مرة، ولن تشعري حينها بكل هذا الأسى الأحمق.

كم كان صادقاً، وكم كنتِ عمياء! إذ لم تدركي أنَّ من يؤجلك في المرة الأولى، سيجد دائماً عذراً لكي يؤجلك في كل مرة.

(3)

لن تقولي له إنك: زعلانة، أو متعبة، أو حتى مصدومة من الطريقة التي يبرر بها تأجيلك في كل مرة. لن تقول له إنك: كففتِ عن الانتظار، وإنك أدركت. متأخرة كعادتك. أنه لا أحد يستحق اللوم سواك. لأنك منٍ فرط وتساهل.

لن تقولي له إنك: غلّقتِ الأبوابٍ، وقلت للصمت/الموت: هيت لكَ. ولن تقولي له إنك: لم تحسي به وهو يؤجلك مرة بعد مرة، غافلاً عن أن الوقت قد انتهى، وأنه لشدة انغماسه في تأجيلك، لم يرفع رأسه لكي يرى أنك لم تعودي هنا. غادرتِه، عدت إلى محارتك، ثم أقفلتها عليك ولن تغادريها بعد اليوم.



وصفية محبك .ليفربول

دخلت غرفتي، أزحت الستائر عن النافذة، كان القمر بانتظاري، ألقيت بالأكياس على المنضدة الصغيرة في وسط الغرفة، كنت مرهقة جداً، لم أتناول الطعام، لم أذهب إلى الحمام، لم أجلس أمام الحاسوب، لم ألمس مفاتيحه، حتى الأكياس لم أفرغها من محتوياتها، تخلصت من هذا الثقل، ألقيت بنفسي على السرير، وتركت عينيَّ تجولان في فضاء الغرفة، تحدقان في اللا شيء.

*

يوم أمس اتصلت بي صديقتي "ليا"، أخبرتني أنها تريد شراء بعض الحاجات من مركز المدينة، ملت من شراء حاجاتها من المخزن القريب من (ملبري)، قالت إن أسعاره غالية، يبيع الطالبات بأسعار مرتفعة، مستغلاً قربه من المبنى السكني حيث ينزلن، وقد نصحت لها زميلاتها بالتسوق من مركز المدينة، وهي لا تحب الذهاب وحدها، رتبنا موعداً في الساعة الثانية بعد الظهر، قالت إنها تريد شراء لوح خشبي للكتابة، هل يعقل أن تشتري لوحاً للكتابة؟ وأين ستضعه؟ غرفتها مكتظة؟ لعلي لم أسمعها جيداً، سأنتظر للغد لأرى ما تريد، سأشتري بعض المعلبات، وقد أشتري أدوات الزينة، من كحل وعطر وما إلى ذلك، معتمدة على ذوقها، أراها تحسن اختيار زينتها.

هي حقاً تريد شراء لوح خشبي، ولكن ليس له مكان في غرفتها، لا موضع له أبداً، لا على المكتب ولاعلى الحائط ولا على الرفوف، الجدران امتلأت بالصور، صور أهلها وأصدقائها، صور لمناظر طبيعية في إيطاليا، صور التقطتها في إنكلترا، وصور أخرى من ليفربول، وبينها صور لي أنا وهي وفرنسيسكا، ونحن أمام ملبري، وعلى الدرج، وفي البهو، لا أعرف كيف غدا على الفور مبنى ملبري جزءاً من تذكاراتها، ونحن ما نزال نعيش فيه، ولم يمض على نزولنا فيه أكثر من شهر، الرفوف في غرفتها غاصة بالكتب في فوضى وتبعثر، الأوراق ملصقة على حافات الرفوف في كثرة لافتة للنظر، كلها أوراق تذكرها بمواعيد سابقة انقضت، ولكنها ما تزال عالقة على الرفوف، لا ترفعها، كأنها تريد للذكرى، أظن أنها ستتركها حتى لو غادرت

الغرفة بعد سنة، وهي فعلاً ستتركها بعد سنة، كما أخبرتني، كلما دخلت غرفتها اعتذرت إليَّ بسبب الفوضى، لا أعرف متى ترتبها، لم أجدها مرة مرتبة، تشتري كثيراً من الأشياء، ولا تعرف أين تضعها، على الرف الصغير أمام المرآة وضعت عشرات العلب الفارغة والممتلئة للعطور وأدوات الزينة، بالإضافة إلى الأمشاط ودبابيس الشعر، لم يبق إلا السقف، وأظنها ستلصق عليه بعض الصور، حتى إذا استلقت على السرير مثلي الآن، رأت عشرات الصور، وأظنها ستعلق في فضاء الغرفة حبال الزينة، ولكن أين ستضع اللوح؟ لا موضع حقيقة له؟؟

*

وننزل معاً إلى السوق.. صحبة "ليا" حقيقة ممتعة، لا تكاد تسمح للصمت أن يتغلغل بيننا، لا تسمح له باختراق الفارغ، بل لا فراغ عندها، كأنها تتحدى الصمت، بينها وبينه حرب لدود، تكلمني وتتحدث إلي وتثرثر، وأنا أسير إلى جوارها، نغذ الخطا معاً نحو المجمع التجاري، لا تكاد تصمت، تتكلم على كل شيء، تعلق على كل ما ترى، تتحدث عما هو مهم وعما هو غير مهم، كأنها شلال يهدر، وأنا لا أكاد أتكلم، أستمتع بحديثها، أسر به، لا أمله، ولكن أدهش من يأتي بهذا الكلام كله؟.

- بالأمس تحدثت مع صديقي عبر الشبكة العالمية، رأيته على شاشة الحاسوب، وهو رآني، سألني ماذا فعلت في النهار؟ وكالعادة أجبته: في الصباح استمعت إلى محاضرة في القسم، وفي الظهيرة ذهبت للتسوق، وقضيت المساء أدرس وأحضر، فقال لي: كل يوم تقومين بالأشياء نفسها، وعلى الفور قاطعته: ولكني اليوم غيرت هذه الخطة الثابتة، ذهبت إلى الديسكو، وهنا جن جنونه، آه لو تسمعينه، صرخ: أنت تكذبين؟ كاذبة....

والتفت بعض المارين على الرصيف إلينا، كانت تصيح مقلدة صراخ صديقتها، لم تهتم، واستمرت، تحدثني عنه، تعترف وتبوح وتتكلم على كل شيء من غير أن أسألها.

عندما أتحدث إلى أخوتي وأمي وأبي في حلب عبر الشبكة العالمية، لا أكاد أنطق ببعض الكلمات، مع أن لدي الكثير مما يمكن أن أحدثهم عنه هنا في ليفربول، عن شوارعها وكنائسها ووسائل المواصلات فيها، عن الميناء والمتحف، عن الجامعة والمكتبة والمحاضرات، بل عن مبنى الطلبة، ملبري، كم أحبه بطوابقه الأربعة، عن غرفتي الهادئة المطلة على الحديقة والمشرفة على أبنية الجامعة العريقة، ذات الآجر الأحمر، ولكن لا أعرف كيف أختصر الحديث في بضع جمل، بل أكاد أكتفي برؤيتهم في شاشة الحاسوب، الاتصال لا يكاد

يكلفنا شيئاً، لا أنا ولا هم، ولو بقينا ساعة نتحدث، ولكن لا أعرف كيف أختصر الحديث ببضع جمل، و"ليا" إلى جواري تتحدث، وتتحدث.

ـ لا تقومي بأي شيء يثير غضب صديقك، يبدو أنه عصبي وحاد المزاج.

ـ لا، لا، أنا مخلصة جداً.. فقط هناك شاب يسكن في الطابق الأول، وسيم جداً.. سمعته يحدث صديقه، صوته منخفض، ولكني لا أعرف هل كان يتكلم الإيطالية أو الإسبانية، لا أعرف أي شيء من هاتين اللغتين، ولا أستطيع التمييز بينهما، نظر إلي، لأن صوتي عال، صوتي عال، أليس كذلك؟

ـ نعم، جداً، لاحظي معي، الناس كلهم ينظرون إلينا.

ـ سأخفضه من أجل الشاب الإسباني.

ـ هل تأكدت أنه إسباني.

ـ بالتأكيد، لأني لم أفهمه.

*

المجمع التجاري واسع جداً، وفيه عشرات المحلات، وكل محل تدخله لابد أن تشتري منه، تشتري أي شيء، لا تتردد في الاختيار، لا في السعر ولا في النوع، القطعة التي تلفت نظرها تضعها في سلة الشراء على الفور، وسرعان ما تستبدل السلة بعربة، تضع فيها الحاجات، وتدفعها أمامها، متنقلة بين الرفوف، كأنها تريد إفراغ المجمع، أو إفراغ بطاقة الاعتماد وسحب رصيدها كله، قبل أن نخرج إلى التسوق أخبرتني أنها تريد شراء قفاز ولوح، اشترت أول قفاز ناسب يديها في (مارك أند سبنسر)، لم تفكر في اللون، لم تتردد، لم تنظر في السعر، المهم أنه من الصوف وسيمنحها الدفء في الشتاء، والمهم أنه يناسب يديها، لن تطوف في السوق كله للبحث عن لون محدد أو سعر محدد أو نوع محدد، كما أفعل.

في محل (سمرفيلد) ذهبت هي في اتجاه، وذهبت أنا في اتجاه آخر، لتبحث لك منا عما تريد من الطعام والشراب والمعلبات، بعد أقل من خمس دقائق رأيتها وقفت أمام الصندوق لدفع ثمن ما حملت في سلتها من حاجات، وسلتي أنا ما تزال فارغة، وعيناي ما تزالان تبحثان في الرفوف، أسرعت في انتقاء ما أريد، غير ناظرة لا إلى السعر ولا إلى النوع ولا إلى المكونات ولا إلى تاريخ الإنتاج والانتهاء، قبل مغادرتي حلب إلى ليفربول أوصاني الأهل والأقارب والصحب كلهم، ولاسيما أبي، أن أقرأ على المعلبات والأطعمة والأشربة كل ما كتب، كي أعرف السعر والنوع والمكونات، ولاسيما المكونات، كي أتجنب لحم الخنزير وشحمه

والدهن، تذكرت صديقتي "فرانسيس"، كم هي بطيئة، تمضي ساعات وساعات في المجمع، بل لابد أن تمضي ساعات في كل أجنحة من أجنحة المجمع، إن لم أبالغ، هي تعرف موضع كل حاجة من الحاجات التي تريد، في أي جناح، وعلى أي رف، وفي أي جانب، هي هنا في ليفربول منذ ثلاث سنوات، وقد زارت هذا المجمع عشرات المرات، كما حدثتني هي نفسها، ولكنها بطيئة، بطيئة جداً، لست وحدي البطيئة، هي أكثر بطئاً مني، هي تدعي أنها تستمتع بطول بقائها في المخزن، وأنا أزعم أني أريد معرفة ما أشتري، أريد التحقق من النوع والسعر والمكونات وتاريخ الانتهاء، وهاهي ذي "ليا"، نلتقي في داخل المخزن ثانية، تحمل علبة حليب كبيرة، تكفيها سنة، فهي مثلي وحيدة، ترى هل قرأت على العلبة تاريخ الانتهاء؟ أسألها، فتجيب:

ـ اطمئني، هنا لا يعرضون معلبات انتهت صلاحيتها.

*

ـ أخيراً وجدنا هذا اللوح المشؤوم؟

ـ نعم.. تعبت كثيراً، ولكن ليس كتعب الأمس.

ـ أين ذهبت أمس؟

ـ لم أذهب إلى مكان ما، راجعت الدروس، هيأت نفسي للمناقشة في محاضرة الدكتور مايكل، كنت أتوقع أن أكون أول من سيسألني، لكنَّه فاجأني، لم يتبع طريقة تقليدية، لم يتوجه إلى الطلاب بالأسئلة وفق الدور، بل دعاهم إلى التحاور فيما بينهم، بحرية مطلقة، قولي في فوضى، وهذا ما أتعبني وأزعجني كثيراً، ريثما أهيئ الفكرة، أو أعد نفسي للكلام، أو أصوغ الجملة، يكون الطلاب قد انتقلوا إلى فكرة جديدة، وقالوا كل ما كنت أريد قوله، نحن هنا غرباء، لا نتقن الإنكليزية، هي هنا لغتهم الأم، يتكلمونها منذ الصغر، هل عانيت أنت مثلما عانيت أنا؟ هل درست الإنكليزية في بلدك، وتمكنت منها؟

لا أعرف ماذا أقول كيف تجد صعوبة في الكلام في المحاضرة أمام الطلاب البريطانيين؟ وهي القادرة على الثرثرة بالإنكليزية والكلام بطلاقة والقدرة على المقاطعة والتدخل في الحديث، ولا تكاد تترك لنا مجالاً للكلام نحن هنا الطالبات الأجنبيات؟ هل كانت تتحدث عما يجري معها أم عما يجري كل يوم معي؟ لقد عبرت هي عما جرى معي أنا يوم أمس بالضبط، لكني لم أخبر أحداً، لم أطلب حلاً من أحد، حاولت أن أجد حلولاً لنفسي، قررت أن أقول أي شيء في المحاضرة، أي شيء، ولو كلمة، أو جملة، سأقاطع الطلاب كما يفعلون، لن أهتم بالقواعد، ولن أراعي النحو ولا الأسلوب، المهم أن أتكلم، لكني أتساءل: لماذا لم أحدث صديقاتي عن المشكلة؟ لماذا تخبرني "ليا" بمشكلاتها وتبوح لي بكل شيء؟ وأبقى أنا صامتة؟ ألأنها تحب

الكلام؟ وأنا أفضل الصمت؟ لماذا لا نحول مشكلاتنا إلى عبارات أو مجرد كلمات، هل هذا عيب؟ هل هو غير لائق؟ هل علينا أن نكون في الظاهر متماسكين ونحن غير ذلك في الداخل؟ هل نقمع أنفسنا من أجل صورتنا أمام الآخرين؟ هل المشكلة في أننا لا نجد من يستمع، من يصغي؟ هل المشكلة في أننا لا نثق بأننا سنجد من يساعدنا على حل المشكلة؟ وأن علينا أن نحلها بأنفسنا؟ أو أنها غير قابلة للحل؟ هل أحدث أمي اليوم مساء عبر الشبكة العالمية عن هذه المشكلة؟ ولكن أي مشكلة هي؟ لماذا أجعل منها مشكلة؟ أمي لا تعدها مشكلة، أمي كانت تقول لي: من الخطأ أن نقول كل شيء، من الغلط أن نطلع الناس على أسرارنا، الإنسان له صديق ولكن له ألف عدو، وإذا كان الكلام من فضة فالسكوت من ذهب، أمي ما كانت تحدثنا عن أي مشكلة في حياتها، ونحن ما حدثناها أبداً عن أي مشكلة، أمي كانت تقول لي..

من سيسمع مشكلتي؟ هل أحدث "ليا" الإيطالية؟ هل أحدث "فرانسيس" الرواندية؟ هل أحدث "هيسي" الصينية؟

*

أمام مدخل ملبري رن هاتف "ليا"، أخذت من يديها كل ما تحمله، لترد على الهاتف، همست لي إنه صديقها، واستمرت بالكلام معه بإيطالية ناعمة لطيفة.

- وأنت، لم تحدثيني عن صديقك؟

- صديق..؟ نحن ليس لدينا في سورية ما يسمى بالصديق، عندنا يعجب الشاب بالفتاة، ثم يتقدم لطلب يدها من أهلها، وإذا تم الاتفاق تتم الخطبة، وبعد سنة أو أقل أو أكثر يتم الزواج، أما أنتم..

- لدينا يمضي الصديقان والشاب سنة أو سنتين معاً.

- ثم قد يتزوجان أو لا..؟

- نعم.. المهم، هل لديك صديق؟ هل تتراسلان بالبريد عبر الحاسوب أو هل يكلم عبر الشبكة العالمية؟

- سأحدثك عن شاب أعجبت به، وهو أيضاً أبدى اهتماماً كبيراً، ثم لا شيء...

- لماذا لا شيء؟

- لم أجد سوى تفسير واحد، لتخليه عني، هو في عمري.

انخرطت "ليا" في الضحك:

- في عمرك؟ لا تمزحي؟ وهل هذه مشكلة تدعو للتخلي عنك؟

ـ نعم.. في بلدي يفضل الشاب أن يتزوج من فتاة تصغره على الأقل بخمس سنوات.

ـ وصديقك؟ هل يتمسك بهذه العادة؟؟.. صديقي أنا أصغر منه بخمس سنوات.

أعرف "ليا" في الثلاثين من عمرها، أطلعتني على بطاقتها الجامعية، أول نزولي في سكن الطالبات في ملبري، لكنها تبدو أصغر من عمرها، هي تمارس الرياضة كل يوم.

ـ لا تحزني، سأبحث لك عن شاب إسباني.

ـ ولكني لا أعرف الإسبانية.

ـ ليست مشكلة، تعلميها من أجله.

ـ "ليا"، عودي للواقع.

ـ هذا مزاح.

طلبت المعلمة منا عندما كنت في الصف الخامس، أن تكتب كل طالبة عما تحلم أن تكون عليه في الخامسة والعشرين من عمرها، معظم الفتيات كتبن أنهن يحلمن أن يصبحن أمهات ولديهن أولاد، قليلات كتبن أنهن يحلمن أن يصبحن معلمات، كم أتمنى لو أني احتفظت بتلك الورقة ولم أرمها، لأعرف ما كتبت.. قد أخمن، ولكن بالتأكيد لم أكتب أني أحلم أن أتابع دراستي في ليفربول لنيل الدكتوراه في الأدب الإنكليزي.

ـ ما رأيك في زيارة إحدى الزميلات في الطابق الأول؟؟ قد نلتقي عندها بصديق إسباني؟

ـ تعبنا بما فيه الكفاية، الأفضل أن نرتاح كل واحدة في غرفتها.

ودعتها أمام باب غرفتها، في الطابق الثاني، ومضيت أصعد الدرج إلى الطابق الرابع.

*

هل أنا صادقة أم كاذبة؟ هل يخلو مجتمعنا حقيقة من الصداقة بين الشابة والشاب؟ لا أظنه كذلك، ربما كنت لا أعرف، أو لعلي أعرف وأتجاهل؟ ربما لو أني نشأت في أسرة أخرى، بين أم وأب غير أمي وأبي لكنت قلت كلاماً مختلفاً، مع ذلك لست متأكدة.

*

رأتني صديقتي "فرانسيس" وأنا أصعد الدرج حاملة الأكياس والحاجات الكثيرة، فصرخت:

ـ خائنة، ذهبت إلى التسوق وحدك، لم تخبريني؟

ـ كنت برفقة "ليا"، الفتاة الإيطالية.. أعرف أن لديك محاضرات حتى المساء.

ـ كنت أمزح، ماذا اشتريت؟

ـ ذهبت مع "ليا" وفي نيتي ألا أشتري أي شيء، ولكن المجمع يغري بالشراء، "ليا" اشترت لوحاً..

ـ أي لوح...

ـ لوح خشبي

ـ لا تمزحي

من حق فرانسيس أن تفاجأ وألا تصدق، فغرفتها فارغة، هي على حالها، كما تسلمتها، لم تضف إليها أي شيء، الجدران خالية من أي صورة أو أي شيء، الرفوف فارغة إلا من بعض الأوراق المبعثرة، سريرها دائماً غير مرتب، كأنها دائماً نائمة فيه، لم تشتر وسادة، حجتها أنها ستغادر ملبري وليفربول نهاية العام، ولكن كذلك "ليا"، ستغادر عند نهاية العام.

*

أدخل غرفتي، ألقي بالأكياس والحاجات على المنضدة الصغيرة في وسط الغرفة، لن أتناول الطعام، لن أقعد أمام الحاسوب، لن أراجع الدروس، أنا متعبة، أزيح الستارة عن النافذة، أرى القمر بانتظاري، أرى زرعتي الصغيرة على حافة النافذة من الداخل.

"ليا" اشترت أصيص زرع فيه نباتات زينة جميلة هادئة، النظر إلى النبات الأخضر يريحها كما قالت، يزيل العناء والتعب، يخلصها من إرهاق التفكير، سمت زرعتها الناعمة الهادئة "هاملت"، أو "أملت" كما تلفظها، قالت لها: "يجب أن تعيشي، لا تقولي كما قال أملت: أحيا أو أموت، تلك هي المشكلة؟".

أنا حملت من بيتي في حلب زرعة خضراء جميلة، تشبه المظلة الصغيرة، وضعتها في حقيبة السفر، وفور وصولي إلى غرفتي في ملبري، وضعتها في كأس مملوءة بالماء، هكذا أوصتني أمي، مر شهر، مرات هممت برميها من النافذة، كدت أيأس من إمكان عيشها هنا في ليفربول، هي تحتاج إلى الماء والهواء والنور، كأن الهواء هنا غير الهواء، وكأن الماء غير الماء، والنور غير النور، اليوم أرى جذرها الأبيض الرقيق الناعم يمتد في الماء الصافي، ويبدو أكبر مما هو عليه من خلال زجاج الكأس، ومن جانبها وعبر الزجاج ومن داخل الماء أرى فسيلة صغيرة يمتد عنقها الناحل، وهي تحمل في الأعلى خيوطاً خضراء ناعمة.

وصفية محبك

زرعتي نبتت، ستكبر، ستصبح مظلة هادئة صغيرة، سأسميها "أوفيليا"، أرفع الكأس إلى الأعلى، في مواجهة النافذة، أتأمل الجذر الصغير، وهو يتألق في ضوء القمر، أتأمل الخيوط الخضراء الرقيقة الناعمة، أراها تتفتح، تغدو مظلة جميلة، هل تمنح حقيقة الشعور بالأمان والهدوء؟ أصيح:

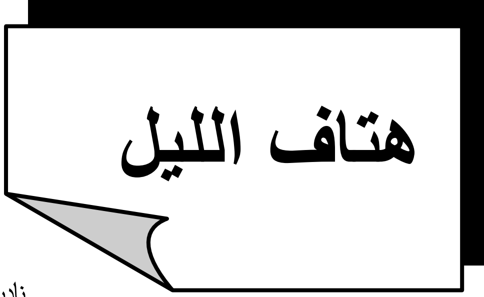
ـ أوفيليا ستعيش، هاملت سيعيش.

وغداً تكبر، أنقلها إلى وعاء كبير، أملأه بالتراب، ستخرج منها فسائل كثيرة، أهديها لزميلاتي، "ليا" الإيطالية، "فرانسيس" الرواندية، "هيسي" الصينية، سأملأ غرف كل الزميلات بمظلات خضراء صغيرة، ولكن لماذا لا أسميها باسم أمي "زينب"؟ أجل "زينب"، هذا هو اسم زرعتي الصغيرة: "زينب".

*

ألقي بنفسي فوق السرير، عيوني تنظر إلى سقف الغرفة، هو فارغ، هادئ مريح، أرنو إلى النافذة، أنظاري تخترق الزجاج، ترتفع إلى الأعلى فالأعلى، لتغيب في فضاء واسع معتم شفيف، ينيره ضوء القمر، وهو بدر، أحس بالهدوء، أشعر بالصفاء والنقاء، ترى كيف ترى أمي القمر هناك في حلب؟

فمي ينطق بلفظ جليل.



نادیا إبراهيم

كل شيء في المخيم صامت صمت القبور، هدأت حركة العابرين، أضواء الحي الذابلة زادت المكان رهبةً وتوجس بحدوث شيء ما، في الغرفة المطلة على الشارع القديم، اتكأت أمينة العابد على فراش الفقر، تتجرع مرارة اليأس والحرمان، بعد أن رماها الزمان زهرةً منسية بلا عطرٍ وبلا عنفوان، ظلت عيناها طوال الليل تمتد نحو البعيد تستحضر ساعة قدوم الفجر، وعندما ازداد صوت عواء الرياح الهادرة في الخارج غفت من التعب والإرهاق تلملم جسداً سرق منه الزمن النضارة والشباب.

وبين لحظات النوم العميق وأصوات القطط الفارة من غضب الطبيعة سمعت هتافاً قادماً من المجهول يناديها، ورأت دخاناً يتصاعد نحو الأعلى ويحجب الرؤية، خلف الثياب المعلقة على المشجب. عند زاوية الباب تسللت امرأة مصبوغة الشعر تجر خلفها طفلين عيونهما الصغيرة تشي بالخيبة والانكسار.

ـ العمر لكِ.. سلامة أهل البيت

همست لها بشفتين متلعثمتين وجلست على البساط وقد هدها الإرهاق والتعب، أشعلت سيجارة وأخذت تنفث رحيقها ثم قالت بانكسار:

ـ أنا زوجة المرحوم (عبدو العوض) وهذان ولداه عامر وظاهر

ـ ليلة أمس قدمتُ من بيروت، نمتُّ ظهراً في الفندق، قلت أرتاح قبل مجيئي إلى هنا وها أنا اليوم وحيدة مهجورة أصارع الفقر والعوز بعد موت الغالي.

ـ أنا أرفض الشفقة والمساعدة، لكنني أطلب شيئاً واحداً، حصة أطفالي من ميراث زوجي وليلهمكِ الله مزيداً من الصبر والعزاء.

لم تكد أمينة العابد تفتح عينيها المثقلتين بالحزن والدموع تسمع كلامها، حتى سرت قشعريرة الحلم في جسدها المتخشب، فهبت منتصبة تسند ثقلها على راحتيها وتصرخ صراخاً مكتوماً استوطن في صدرها، بسملت باسم الله تعالى، وتضرعت اللطف بعباده لقد كان حلماً بارداً كروحها، تلفتت حولها في الغرفة، كل شيء على حاله، الباب مغلق بإحكام، والأولاد ناموا باكراً خلف مدن من اليتم والحزن المبكر بعدما أنهوا واجباتهم المدرسية. هرعت نحو النافذة؛ رفعت الستارة بيديها المرتعشتين، كان الليل في منتصفه، وعيون الصمت الشرسة تطوي المكان بالرهبة والخوف، عادت إلى فراشها، جلست خلف سراب العمر تحدّث نفسها وعلامات الاستفهام تنخر في عقلها.

ـ أليست هذه المرأة التي رأتها الليلة في حلمها، هي نفسها التي رأتها في شقة زوجها ليلة دعاها بالحضور إلى بيروت لمعالجة ولدهما الذي صدمته سيارة في طريق عودته من المدرسة!!..؟

إنها هي بشعرها الأصفر الذهبي المسترسل على كتفيها، وعينيها المنتفختين وأنفها الدقيق، لازالت تذكر معالم وجهها، أبداً لن تنساها، حين قرّبت شفتيها من أذنه محتضنة كتفيه من الخلف وهمست له ضاحكة بنوعٍ من السخرية:

ـ اسمح لي أبو ماجد، تأخرت كثيراً، من واجبي ألا أفوّت عليكَ فرصة الليلة بلقاء زوجتكَ!.

حاولت جاهدة أن تنسى صورة تلك المرأة وهي تغادر بيروت نحو المجهول، لكنها لم تستطع فقد كانت ضحكتها وهمساتها، وطريقة مشيتها، بل طيفها المتواري خلف الحدود يرحل معها في كل اللحظات، وجاء حلم الليلة يغرس أنيابه الحادة في ذاكرتها، يعتصر الألم في قلبها، لماذا لم تصدق تلك الإشاعات التي حيكت حوله منذ سنوات؟.. لماذا لم تستطع إقناع نفسها بتلك الحقيقة المرة كالعلقم، فقد غدت امرأة غريبة، ولاسيما بعد أن هجرهم لسنوات متواصلة دون أن يرسل لهم ولو مجرد سلام ليطمئنوا عن أحواله. أحست بالضباب يتصاعد من قمة رأسها وبالعرق ينز من جسدها، فهي منذ ليلة وفاته والتي مرّ عليها أربعون يوماً لازالت تخرج كل ليلة وحدها تحمل دلواً صغيراً من الماء ومصحفاً تضعه في كيس مطرز تحت طرف ثوبها الطويل، محملة بالعتب واللوم، تتحدى الليل وكائناته الغريبة، وتبقى جالسة على صخرة قرب القبر تبثه لواعجها وشوقها

ووحدتها إلى أن تشرق شمس الصباح، ثم تجمع بعضها وتعود إلى البيت وقبلها ينزف الحزن والمرارة.

ـ لماذا تعلّقت نفسها بهذه العادة وأصبحت جزءاً من طقوسها الليلية، لا تدري كل ما تعرفه أن قدميها تقودانها كالمعتوهة نحو المقبرة الجديدة.

بالأمس حين عادت صباحاً من المقبرة، انتصب ولدها البكر ماجد في ساحة الدار ووجهه يغلي احمراراً وغضباً، رفع صوته مزمجراً:

ـ كفي عن الخروج ليلاً يا أمي..!! لا يستحق منكِ هذا..!!

ـ أنسيت عشر سنوات ونحن نزهق أرواحنا بانتظار عودته، نداري عيون الغرباء لنبرئ جفاءه وتجاهله لنا، طرقت أبواباً كثيرة للعمل ولازلتِ تدافعين عنه وتتضرعين إلى الله ليجعل مأواه الجنة!!

ـ عيب يا ولد!... لماذا تتكلم عن والدك بهذه اللهجة القاسية!!..

ـ وهل العمل في خدمة المدارس والمعلمين والتلاميذ علمكِ الصبر ورحابة الصدر؟!..

لم تحاول الرد على استفساراته المتواصلة، بل تسللت إلى المطبخ تداري دمعاً سكن عينيها الذابلتين بدأ الشوق الذي يشدها إلى المقبرة لمناجاته يخف رويداً رويداً، واستمر الحلم البارد ثقيلاً يحبس أنفاسها ويكتم صدرها، لم تهدأ همومها ومتاعبها أبداً، بل استمرت تزاحمها في فراشها وعلى وسادتها، فهبت تتلمس لها طريقاً بين الكتل الصغيرة النائمة بعمق كان صوت المؤذن للصلاة يخلّف في نفسها شيئاً من الأنس والطمأنينة، لبست ثيابها وخرجت تحت ستر الظلام تشعل قناديل صمتها، بينما وهج الحلم البارد بقيّ يتلألأ في ذاكرتها فالطريق إلى المقبرة بدا لها على غير عادته، فقد كانت أوراق الأشجار الجافة تترنح سكرى مع هبات الهواء الباردة فقد جاء الخريف هذا العام مبكراً يلهث على أعتاب ليالٍ ممطرة، تاركاً بين يديه الأرض والقلوب والنباتات والحيوانات في حالة من الخواء.

على رؤوس أصابعها، تسللت لاهثة من بوابة المقبرة مشت تبحث عن القبر الجديد وسط القبور النائمة منذ سنوات، تعالت على خوفها، توّحدت مع الليل الذي غلّف القبور بغلالته السوداء، وحين عثرت عليه انكفأت على صخرة صغيرة قربه، نسيت بركان الخوف الذي اخترق جسدها ورضخت له قسراً، تضرعت إلى العلي العظيم أن يشمله برحمته، ثم تلت بعضاً من الآيات القرآنية، وعندما

انتهت لثمت تراب القبر وشاهدته وبقيت عيناها تنزفان بغزارة، لا تعرف بالضبط كيف انفلتت على شفتيها آهةٌ حزينة فأخذت تعاتبه على هجره لهم ورحيله عنهم باكراً.

ـ هل هي ضريبة الفقر والحاجة!!.. تمتمت بصوت مرتعش ثم استمرت تعاتبه

ـ لماذا تركتنا يا أبا ماجد باكراً، لم أعهدكَ تطمع في ثروة! أهي تلك المرأة الشقراء التي .. عدت تنسى أسماء أولادك وأهلك من أجلها؟ ليتك تتكلم وتدافع عن نفسك ما أقسى غيابك عن أهلك وحيِّك!!..

لم تكد تنتهي من العتاب، وتدير وجهها تسقي نباتات الحبق والعطرة فوق القبر، حتى اشتد الهواء وتلّفحت المقبرة بوشاحٍ من غبارٍ أسود ارتفع نحو الأعلى على شكل عمود متطاول كنّس زوايا القبور، وهطلت قطرات من المطر، ألقت نظرة حولها لتتأكد أنها مازالت على قيد الحياة، فجأة اشتمت رائحة أجساد متفسخة، وسمعت صوت هدير متواصل، وعظام متكسرة تزحف نحوها، ما استطاعت انتزاع نفسها من بين هذا الضباب المتكاثف الذي حاصرها برداء أسود، فقدت حواسها الخمس فجأة. وسقطت بين القبور ضامةً بين ساعديها طيفاً هجرها لسنوات.

لم تستيقظ إلا بعد ثلاثة أيام في المشفى على سرير المرض، فقد أفاد الطبيب فيما بعد أن جسدها معافى، وأنَّ ما آلت إليه حالها من سقوط شعرها، وفقدان نطقها ناتج عن فجيعة ألمت بها.

الأضاحي

نهى الحافظ

ودّع أترابه وغادر مدرسته المتهالكة المختبئة في حضن حيّ عشوائي.... جاءني أغبر الشعر ملهوفاً ترتعد فرائصه، تنزّ جراحُ عنقه دماً قانياً صَبَغَ قبّةَ قميصه لم يبادرني بتحيتّه المحبوبة المعتاده. فاجأني بثورة احتجاجه الغاضب، بتدفّق تساؤلات حرجه، حاصرني بتحقيقاته، أيقظ فرديّتي، أذلّ هروبي يتحدّى تبلُّدي.. ثمّةَ إحساسٌ بالحياء اجتاحني... وقفتُ مذهولة فاغرة الفاه... يعتريني الشكُّ لا بل اليقين بأنه لن يُصدقّني، لن يجدَ لديّ ما يشبع نَهَمَ استجواباتِهِ المتدافعة فوق شفتيه المزرقّتين:

أمّي... أليستْ هذه أرضُنا؟ هذا الوطنُ لحمُهُ ودمُهُ، ريحُهُ وشمسُه أليس لنا؟ إذا كان الله معنا، القرآنُ والإنجيلُ والشرائع مِنّا وإلينا... إذا كان هنا تاريخُنا.. ومصيرُنا، حقُّنا وهويتنا!!

فكيف لا نكونُ الأقوى والأولى؟! هيّا أمي، اكشفي الستارَ، افتحي النافذه، انظري هناك.... دخانٌ ودمار، عنفٌ ونزاع وثارات.. بين رحمةِ الصليبِ وملائكةِ الهلال... حدّثيني، لِمَ تتشوّهُ اللوحاتُ وتتناثرُ الأصباغ؟

أمّي، كانوا هناك، حرقوا كتبي صادروا رسومي وألواني، سحقوا درّاجتي ولاحقوا رفاقي.. استباحوا المزارع والساحات، عكّروا المفاهيم والانتماءات، رموا قذائفهم في الطرقات، أطفؤوا الشمسَ أشعلوا الليلَ ماذا اقترفنا؟ ما ذنبُنا؟ ساقوا الأبرياء قيّدوا الرجال نهبوا الثمار اقتلعوا الأشجار.. يا الله!

ألا كم بَلَغَت الأضرار!!.. أمّي، سحقوا أزاهيرَ الحقول؛ شوّهوا الفصول؛ داسوا المروج؛ وسّودوا الثلوج!!

يا ويلهم!! ما قولُكِ؟ هل هانت اليومَ كنيسةُ المهد وأقصاها؟ هل هانَ قُدسُنا.. إمامُها وراهبُها؟ من أجل من تنحر الأضاحي وتُراقُ الدماء؟

جلسَ شارداً يلتقط أنفاسَهُ، يلهثُ بامتعاض، سارعتُ إلى جلب الماء والقطن، اقتربتُ منه أمسّدُ شعرَهُ أربّتُ على كتفِه أمسحُ وجهَهُ المغضَّنَ أنظّفُ دماءً جفّتْ خلف أذنه... سرعان ما انتزع القطنَ من يديّ بشدّه، ابتعدَ ساخطاً يتابعُ بلهفةٍ غاضبة: أمّي، منذ متى كانت الأفاعي تغادرُ جحورها وتنفثُ سمومَها، تصافحُ الجشعَ وتحالف ذوي الأحقاد؟ وَسطَ ذهولِ المتفرّجين الصامتين وثمالة المصفقّين على مرأى كل العالم.. ألا تجيبين؟ هنا وُلِدنا.. خيراتُنا أسالتْ لعابَ الطغاةِ الطامعين، كنوزُنا أغرتْ شهيّة الغرباءِ القنّاصين.. هنا وهناك... عراقٌ، فلسطينُ ولبنان، مسلسلُ الشهداء... وما زال المزيدُ من الأسماءِ على قائمة الانتظار، وثيرانُهم ما برحتْ تهتكُ عفاف النخيلِ والبيّارات... تركوا شياطينَهم ترحّبُ بالدخلاء، تحتفي بالأُجراءِ المضلّلين.. يدفعوننا إلى النزوحِ والرحيل... كلا!! ما لنا عن ترابنا بديل.... جعلونا دروعاً بشرّية تتقدّمُ ذرائعَ جرائمهم... فكيف لا نشتعلُ قنابل لحميّة تنسفُ أحلامَ مكائِدهم؟ كيف يا أمّي؟!..

يتوقفُ فجأة عن النحيب، يتسارعُ لهاثُهُ وخفقُ فؤادِهِ.. يتلفّتُ واجماً، يجففُ دموعَهُ بكمّهِ الممزّق.. استدار يواجهني بفتور حذرٍ، يتساءل هازئاً متلعثماً:

ندرسُ قصائدَ الإخاءِ والتسامح، نحفظُ أشعارَ المحبة والعدالة، نرثي البطولة الشهيدة ونقتدي بالأنقياء.. نمارسُ لعبة الأحلام، نتسوّلُ الأملَ في الجنان... ونتلمُّسُ اللهوَ والحرّية في الفردوس الموعودَ.. فأين الفَرَحُ يا أمي؟! متى نتذوقُ رحيقَ الأمانِ والحياة؟

اتخذنا غصنَ الزيتون شعارَ مبادئنا، رفعنا حمائمَ السلام في أجنحة راياتنا، لكنَّ جنونَهم يدكُّ قرانا.. يغتالُ دنيانا، وجدرانُهم تعلو سطوحنا، تعزلُ حقولَنا.. وراحت ألغامُهم تنتظر ضحايا غَدِنا.. أهذا هو شَهْدُ الإنسانية والسلمِ؟.. ويحهم!! يضحكون بملء الأشداق، يتنافرون هازئين من جدوى سلاحِنا، حجارةٍ إسفنجيةٍ في قبضتنا، من دروع حريرية في صدورنا؟! أمّي... أنتصدّرُ لائحةَ الإرهابِ ونحنُ عشّاقُ الفرح والحياة؟ أم نتوقع العدْلَ والحقَّ في محاكم الباطل والرعاع؟!..

توقّفَ عن الكلام يرمقني بألمٍ، يُعرّي أوهامي... مَسَح لعابَهُ المتناثر حول ثغره، قطّب جبينَهُ واستأنفَ بحنقٍ أشد يسأل ويبحثُ في اللانهاية: أين أصدقائي، إلياس وحامد ولورانس؟ كيف اختفت الخالة برباره والعم عبد الرحمن؟ متى يفرجون عن أبي، وعن أستاذي عبد المسيح؟

اشرحي لي... هيّا.. لماذا رحل الجيرانُ: مطانيوس وأبو إبراهيم وأمُ قحطان؟ متى تتوقف حمامات الدم وينتهي وهبُ الأضاحي؟ تسكتين يا أمي: لماذا؟..

ارتمى على الأريكة منهاراً، تثقلهُ همومُ حاضره، يجهشُ ببكاء خجول وأنين خافت، يردد بصوتٍ متهدّجٍ حزين: ماذا تنتظرين؟! أرجوك.. متى تجيبين؟.

خُيّلَ إليَّ تنهّداتي المرتفعة ترتطم بالسقف الأصمّ.. اشتدَّ ارتباكي وضياعي، يا للمسكين!! هاهو يغيب.. يغطّ في سبات عميق بعد أن كبّلني بذلٍّ مؤسفٍ... قطعَ الصمتَ دويُّ انفجاراتٍ قريبة بعيدة نهضتُ متعثّرة أهرعُ إلى التلفاز أتابعُ النشرات الإخبارية في الفضائيات المتنافسة.. عساني أجدُ إجابات والتماسات.. ماذا أرى؟ مشاهدَ عقيمة، زيارات ومقابلات، جولات فارغة وحوارات، نزاعات في مؤتمرات ورقيّة.. كيف أفتّشُ الغموضَ؟ ما الحلُ؟ أُديرُ قرصَ المذياع أنقلُهُ بين ذبذبات الموجات المتراجعه، أستغيثُ، أفتّشُ في الصحف المتراكمة فوق الطاولة... في أعمدة المقالات المتلاصقه... اعتصام أمام سفاره.. هتاف واحتجاج في مسيرة.. اشتباك في مظاهره.. لا حقائق ولا احتمالات لا نتائج ولا خيارات، لا بصيصَ أملٍ في أية انفراجات... تبّاً، ماذا حدث؟ ينقطع تيارُ الكهرباء دون إنذار، وتسودُ ظلمةُ الوقائع، يا الله!! على ضوء الشموع احتضنتُ مجلةً ما زالتْ تحتفظُ ببعض الأناقة، أتشاغلُ بتقليب صفحاتها وصورها لأستمدُّ السلوى والعزاء، أتنقّل منها بين مناخات مشرقة هنا وضبابية هناك.. غرائب الطبيعة استوقفتني.. أقرأ عن أسرار البحار، العالم المجهول تحت الماء، كيف تعيشُ هذه الكائناتُ والأحياء؟! بحور وشطآن خلاّبة ساحرة، تلطّخُها تماسيحُ كاسرة وتعكّرها حيتان آثمة.. لكنّها، لكنها تؤمُها بطارقُ أليفة أنيسه تزّينُها ألوانُ أسماك رائعة وتبهجُها دلافين وفيّة ذكيه.. حاكها حالُ كل الأحياء والكائنات.. تآلف واختلاف، صقور جارحه وعصافير مغرّدة في الأجواء، أشقياء وأشقّاء ما بين السموات والأمواه... أعداءٌ وخلاّن...

أختلسُ النظرُ في عينيه المغمضتين، إلى دموع تيبّست تحت جفنيه.. أبحث عن إجاباتٍ شافية صادقة وشروحاتٍ مناسبة... ترى أين أجدها؟ هل يمكن أن ينعمَ الأنامُ في ترفِ الوئام؟ هل يعمُّ السلامُ ويسودُ الأمنُ رغم غطرسة المتوحشين وعجرفة اللِئام؟

البنت الصغيرة التي أَوَتْ إلى سريرها توّاً

رواد إبراهيم

اقترب من غرفتها ببطء. وقف خلف الباب المغلق.. مد يده إلى قبضته ليفتحه، لكنه تراجع. فهو لم يتعود التدخل في شؤون أولاده الخاصة، حتى أنه لم يسبق له أن دخل غرفة أحدهم، إلا إذا احتاجوه في أمر، واستدعوه هم إلى غرفتهم لمناقشته في أمر محدد.

ينظر إلى القبضة بشيء من التوجس، يهمّ بفتح الباب.. يتراجع. يتلفت حوله. لا أحد في البيت. يقترب من الباب أكثر، يمد يده بهدوء. وأيضاً بهدوء يدير القبضة. ينفتح أمامه ممر من الصمت. يجول ببصره في أرجاء الغرفة. تتوقف عيناه على خزانة ملابسها الفارغة، تنتقل إلى سريرها المرتب، إلى طاولة مكياجها الباهتة بعد أن كانت تضج بالعلب والألوان. مرر يده على مخدتها التي تأخذ شكل القلب الصغير، جلس على حافة السرير.

لم يستطع أن يمنع قلبه من البكاء. بل أخذ يشهق كطفل. لاحظ وجود علبة محارم على الكومودينة جانب السرير، كأنه وقع على شيء ثمين، مد يده ليسحب منديلاً، لكنه لم يفعل وكأنه قرر أن يبقي على هذه العلبة كما هي.

يتذكر تلك اللحظة، مساء أمس، حين دخل معها إلى الكنيسة بفستانها الأبيض المنتقى بعناية فائقة، وبيدها باقة ورد بيضاء منسقة بما يتناسب مع فستانها، وهي تتأبط ذراعه، ليسلمها، كما تقتضي العادات والتقاليد، إلى رجل ستصبح زوجه.

(تلك الطفلة التي كنت أحملها بين يدي. تلك الطفلة التي، لحظة ولادتها، أضفت إلى مفكرتي أجمل تاريخ في حياتي. حين حملتها الممرضة وقربتها مني، وهي تقول: طفلة جميلة، انظر إلى لونها الأحمر، هذه الطفلة ستصبح جميلة جداً حين تكبر. لم تسمح لي بحملها في تلك اللحظة، وضعتها مع أطفال في غرفة مخصصة لهم. وكنت أراقبها من خلف الزجاج النظيف، وقد ميزتها جدتها لأمها بغطاء بلون زهر الربيع، على الرغم من وجود سوار المشفى الخاص في يد كل طفل.

يومها عدت وحدي إلى البيت يملؤني فرح.. لا يشبه أي فرح آخر. كنا قد جهزنا غرفة أطفال باللونين الأزرق والزهر، تحسباً لمجيء الصبي أو البنت. اقتسام الألوان شأن لا يعنينا، زوجتي وأنا، فكان كل شيء بلونين. لونان متداخلان في الملابس، في غطاء السرير في الستائر، في السرير نفسه).

يمسح دموعه بطرف كمه ويهمَ بمغادرة الغرفة، يلفت نظره دفترٌ صغيرٌ. يحمله بعناية، يتردد بفتحه. فضوله أكبر من تردده. لاحظ أن الدفتر مؤرخ بأيام قريبة لا تتجاوز خمسة أيام، وحجم الكتابة يختلف من صفحة إلى أخرى، خمن: كانت تكتب في وقت الفراغ الذي لم تكن تمتلكه في الفترة الأخيرة، وكأنها تريد أن تقول أشياء على الورق خشية إزعاجنا.

بدأ في الصفحة الأولى:

12 آب: "بدأ العد التنازلي، أيام وأغادر بيت طفولتي. أغادر بيتاً لم أسكن سواه منذ لحظة ولادتي. حين كنت أتغيب عنه لأيام أو شهور، كان الغياب مؤقتاً، كنت أعرف أنني سأعود..".

كأنها تلقت هاتفاً مستعجلاً أو أنها على موعد، تركت دفترها وغادرت..

13 آب، الساعة التاسعة مساءً:

تركت سطرين بياض. هل هو ألم اللحظة؟، أم سر لا تريد أن تبوح به؟، أم أنها لم تجد بداية تعبر عنها؟.

عدت من السوق، حزينة. أنا أحب التسوق، بل أعده متعة، لكن إحساسي بالأشياء اليوم كان مختلفاً. كل شيء سأشتريه سيكون لحياتي الجديدة، لبيتي الجديد. أنتقي أشيائي الخاصة

كأنني أشتريها لامرأة لا أعرفها. أبتعد عن الأشياء الخجولة، وأنتقي الأكثر جرأة، التي أقنعوني باقتنائها، لأكون أكثر ملاءمة لما سيتبدد من وقت في أماسي النحل وهو يصنع شهده. لكنني أعرف أنني نوع آخر من النساء وهو نوع آخر من الرجال. كلانا يحب غبش النوافذ أيام المطر. وهو يحب قطن ملابسي الناعم، وما أختاره من ألوان البنفسج، وتلك الورود الناعمة على قمصان النعاس.

سأجرب أن أكون امرأة ككل النساء في التحضيرات اللازمة لدخول عالم لا يهمني فيه إلا هو. ربما يسليني قليلاً ما أقوم به، يلهيني عن التفكير بالغياب القادم..

14 آب، الواحدة ظهراً: عدت من عملي باكراً. إجازتي ستبدأ بعد يومين، لكن مديري يعرف ظروفي ولا يمانع من استعارة بعض الساعات في النهار.

اليوم سأتناول طعام الغداء مع أهلي، ثم سأصطحب أمي إلى صالون الحلاقة، سأجري (بروفا) على موديل الشعر، هكذا درجت العادة، كي لا أرتبك يوم العرس.

العاشرة ليلاً: أنجزنا العديد من الأعمال الهامة، لكنني أشعر بتعب سيجعلني أتوقف عن الكتابة بعد قليل.

عادة لا ترافقني أمي إلى صالون الحلاقة، فهي لا تحب الانتظار أبداً، لكنها اليوم كانت صبورة، لم تتأفف ولم تبدي أي اعتراض على الوقت الطويل الذي أمضيناه معاً في الصالون. لم تعترض على تغيير تسريحتي للمرة الثالثة. كنت أرى في عينيها ذلك الحزن المضمر. كأنها تقصدت أن تبقى معي أكبر مدة ممكنة.

في كل مرة، بعد انتهاء تسريحة الشعر، كانت تنظر إلي بإعجاب ودهشة، وتقول: كل مرة أراك أجمل وأحلى، ولكن لا عليك، تابعي.. جربي ما شئت.

أقدر لأمي ما تفعله هذه الأيام من أجلي. غيرت عاداتها كلها. لم تعد تهتم بقيلولة بعد الظهر، وأنا أعرف أنها عادة مقدسة لديها. لم تعد تهتم بشرب قهوتها في موعدها المحدد. كثيرة هي العادات التي غيرتها. فاجأني ذلك كثيراً. أمي التي رسخت كثيراً من الطقوس الحياتية، تتخلى عن كل شيء اليوم.

تصبحين على خير يا أمي..

15 آب: يومان فقط..

كأني بها تركتْ القلم بعد أن كتبتْ يومين فقط. بيد مرتعشة تضع الدفتر والقلم جانباً وتستسلم لأفكارها..

16 آب: اليوم قبل الأخير في بيت أهلي. أتساءل: لماذا أقول: بيت أهلي؟. هل سينتابني شعور أن هذا البيت، الذي أمضيت فيه خمسةً وعشرين عاماً، وسميته بيتي، سأسميه من الآن فصاعداً بيت أهلي؟. هل ستتغير علاقتي به؟. هل ستبقى غرفتي لي؟. ألعابي التي احتفظت بها منذ طفولتي ووزعتها على رفوف مكتبتي وفوق سريري؟.

كانت أمي حريصة على الاحتفاظ بكل شيء، وتفضل أن تنقله من جيل إلى جيل. خصوصاً أن الأشياء تبقى، حتى لو غيرنا أمكنتنا وشروط وجودنا كما تقول.

أنا البكر بين أختي وأخي، ولهذا الموقع تميز كما كنت أسمع من بيتَي جدي لأبي وأمي. ومن أهلي أيضّاً. وكنت أشعر باعتزاز بين كل الأحفاد الذين أتوا بعدي إلى هذا العالم.

أتصور الآن: من سيحل مكاني الذي سيفرغ بعد يومين؟.

فجأة أسمع صوت أبي يسأل أمي عني. كان صوته أشبه بناي شجي لراعٍ يدندن لحناً حزيناً وهو يتابع خرافه في أفق بعيد. أسمع خطواته صوب غرفتي. أضع دفتري جانباً. كعادته يرسم ابتسامة، يضمني إلى صدره، يقبل جبيني، يطمئن علي ويغادر.

أعود إلى دفتري. صور والدي تتلاحق في ذاكرتي كشريط سينمائي مشوش. تتداخل، تختلط الطفولة بما تلاها.. رنين المنبه الصباحي، الذي يحرص على ضبطه كل يوم، مريلتي الزرقاء التي كان يزرّها، لأن يدي الصغيرة لا تكتشف أماكن الأزرار بسهولة، حافة المدرسة، انتظاره معي في السابعة صباحاً. وظائف الحساب التي كنت أحملها إلى البيت، انفعالاته المؤقتة وأنا أتلكأ بالإجابة. ثم: تصبح على خير يا والدي.. أو كما علموني في المدرسة (بو نوي).

17 آب: اليوم الأخير

استيقظت باكراً، بل كان نومي متقطعاً، مع أني حاولت ألا أنظر إلى ساعتي حين ذهبت إلى النوم. كي لا أحسب ساعات نومي. كنت كأنني سأخدع الوقت المتبقي.

أمضيت اليوم كله بأعمال لم أجنِ منها ما رجوته. كنت مشتتة. أفكر في كل شيء. أفكاري كانت كالضباب ي طريق مشجر تتداخل ظلاله، تقترب وتتباعد، ثم تختفي.

غداً سأنتقل إلى محطة أخرى. أنا من اختار النزول فيها. أعرف أنه كان ينتظرني بلهفة عاشق. عاشق لم يترك لي إلا لهفة موازية.

ثمة من يرسم لنا تلك المصادفات التي تغير خطواتنا، وتضعنا على طرق لم نكن نعرفها، أو نتخيل أننا سنمشي بها.. حين تعارفنا في المرة الأولى، كان كل شيء كأنه مرسوماً بأبهى صورة.

لا وقت للذكريات التي لم تصبح ذكريات بعد.

غداً سأبدأ حياة جديدة. سنرسمها معاً وسنمضي في تلوينها، كأننا الوحيدين اللذين سيقترفان الحياة بصيغة أخرى.

ابتهاجا يا أمي ويا والدي. سيكون لي بيت وعائلة جديدة، توازي عائلتي عندكما.

تصبحان على خير.

يطوي الدفتر الصغيرة. يفتح درجاً ويضعه بعناية.

ينهض بتثاقل، يخرج من الغرفة. يغلق بابها بهدوء أيضاً، إنه يخاف أن يوقظ البنت الصغيرة، التي آوت إلى سريرها للتو.

واسيني الأعرج أجراس من ذهب

بين الرواية الجزائرية بالحبر العربي والرواية الجزائرية بالحبر الفرنسي يقف الروائي واسني الأعرج بينهما في صيرورة تاريخية فيها الصراع ومنها التفاعل وبينها الاندماج بين اللغتين... امتزجت في أعماله ذاكرته الداخلية فكان الإيقاع اللغوي بشاعرية متميزة. وهو لا يحسن جيداً الإصغاء إلى نغمة نفسه وحسب بل يحسن الكيفية التي يشغل عواطفه إلى عواطف الآخرين التي يجدها محبطة فيضم نفسه إلى نفسها...

في رحلته مع الكلمات المزدوجة محطات من المتعة والجمال الفني تصاحب القارئ، يقول: "إن الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية روحها وأحاسيسها عربية ولا يختلف في هذا أحد".

فعلى هامش الملتقي الوطني الثالث "رشيد ميموني" للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية في طبعته 2007 ببومرداس، التقيناه وطلبنا منه أن يكون ضيفاً فلم يتردد في القبول، فكان لنا هذا الحوار.

****

❑ بعد واجب الشكر، سيدي واسني: وجه إلى أعمالك الروائية على أنها من الجيل الثالث في الرواية باللغة العربية، في هذا التصنيف لم تسلم منه روايتك الجزائرية باللغة الفرنسية، فأنتم من جيل كتاب الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية التي لا تتوقف على البحث عن الأنا الجزائري... هذا التقارب بين المستويين كيف تراه؟

❑❑ بصراحة أدرس بالجامعة وأشتغل على موضوعات التصنيفات الروائية وأظن أنه من أخطر الأشياء هي التصنيفات ولكن عندها جانب ديداكتيكي وهذا ضروري... أنا وجدت أمامي في الحقيقة جيلاً يتكلم باللغة العربية ووجدت جيلاً قبلي وهو جيل بن هدوقة وطاهر وطار، جيل تأسيسي أولاً للكتابة باللغة العربية وبالنسبة إلي تعد من أهم التجارب التي ترسخت عندي، من دون أن أهمل تجارب غيرها كتلك التي عند رضا حوحو والميلي ورشيد بوجدرة. وفي الكتابة باللغة الفرنسية وجدت جيلاً تأسيسياً مهماً وهو محمد ديب "بثلاثيته" قبل أن يكتب نصوصاً أخرى وكاتب ياسين "بنجمة" والمضلع المرصع... إذا بحكم تكويني المزدوج اللغوي العربي الفرنسي فأنا لم أنفتح على الأدب العربي وفقط بل انفتحت على الأدبي، بوصفهما أدباً جزائرياً، بمعنى أنني بشكل لا شعوري وضعت ورائي كل ما يتعلق بالصراعات اللغوية، وكذا الوضع الاعتباري للكتابة باللغة الفرنسية حينها، كما سمحت لي بذلك المدرسة الجزائرية، فبقدر ما تفتحت على الأدب الجزائري تفتحت على الآداب الأجنبية والعالمية، قرأت لجون بول سارتر وفيكتور هيغو وأنا لا أزال في الثانوية، وقرأت لنجيب محفوظ والمنفلوطي وكذا جبران خليل جبران وآخرين، أي أن الترسيخ الأولى للبنية الثقافية كان تشخيصاً مزدوجاً مما سمح لي أن أطلع على كل شيء مرة واحدة... ليس أنه أن أقرأ الأدب العربي على جهة والأدب الفرنسي على جهة بل كان توازياً بينهما، وبالتالي وجدت نفسي داخل هذه

بوبكر سكيني

المعمعة. وإن كان يسمح لي بالتصنيف الذاتي . ومع أن هذا من شغل النقاد . فإنا أجد نفسي ضمن جيل اللغة العربية الذي جاء مباشرة بعد طاهر وطار في غياب الجيل الوسيط، هذا الجيل المتكون من بن هدوقة وبقطاش الذي يحسب علينا إبداعياً... أما الكتابة باللغة الفرنسية فهذا صحيح، إذ إن قضية الإنتاج هي التي تحدد المجايلة، فإذا انتقلنا إلى أدب الخمسينات مع إهمال الأدب الإكزوتيكي والأدب العجائبي أو الغرائبي، نبدأ بالمدرسة الوطنية التي وضعت حداً لمدرسة الجزائر بزعامة ألبير كامو والتي دامت حتى الخمسينات، فبعد اندلاع الثورة التحريرية سنة **1954** انقسم أدب مدرسة الجزائر إلى قسمين، قسم الجزائريين الذين تبنوا الثورة الجزائرية، أما القسم الآخر فكان ممثلاً في كامو إذ تبنى اختياراً آخر على الرغم من قربه من الجزائريين...

❑ أتتكلم عن الأدب الجزائري الذي صور حياة الجزائريين بموضوعية طارحاً المتناقضات ووهم شعارات فرنسا في مقابل هيمنة الأدب الكولونيالي؟

❑❑ نعم هذا الأدب وضع بأسماء مثل مولود فرعون ومحمد ديب آسيا جبار وإلى آخره، ثم الجيل الثاني الذي جاء فيما بعد كبوجدرة ونسبيا رشيد ميموني والجيل الثالث كطاهر جاووت نظراً لقربه من سن جيلنا، أما في العربية فأنا أرى أن الجيل الثالث ليس له وجود... أقول إن الجيل الثالث جاء بعدنا . فهذا الجيل الذي نحن منه اتخذ له ملامح وصيغة في الكتابة من الروح التي توحده في العملية الإبداعية بهواجسها واشتغالاتها، فالجيل الثاني وهو جيل السبعينات الذي عاش في الخيارات الاشتراكية مما تركت ملامح على النص الأدبي، وعاش طبعاً خيبة أمل والخيارات نفسها وقام بنقد ذاتي... أما الثالث فقد ولد في صلب الخيبة، بمعنى أن الأفق غير موجود، ولهذا ترى الظاهرة السلبية وظاهرة العبثي هي ميزة كتابات الجيل الثالث...

❑ وأين موقع الرواية الجزائرية بالقلم النسائي في هذا؟

❑❑أحلام المستغانمي لا أضعها في الجيل الثالث، فهي من الجيل الثاني رغم أنها كتبت في التسعينات لأنها ضمن تيار السبعينات من خلال كتاباتها الشعرية وفي المقالة الصحفية، لكنها لم تكن تدري أن بنيتها وروحها الداخلية لنتاج النص كانت بروح السبعينات.

ففي الجيل الثالث للرواية الجزائرية باللغة العربية نأخذ فضيلة فروق والتي تقيم في بيروت، فالقضايا والمشاكل من الناحية الأدبية تختلف على قضايا أحلام وتختلف عن قضايا طاهر وطار وخلاص الجيلالي وقضاياي على الرغم من شراكة الوسط وقيمة الخيبة والقسوة وما يحيط، وأضف إليها قسوة السنوات الأخيرة التي تركت فيها بصمة على هذا الجيل... والتي طبعت على كتاباته هذا النمط...

❑ أي أن هناك انفصام بين الكتابة التقليدية والكتابة الحديثة، أو بمعنى آخر انفصام بين الجيلين؟

❑❑ نعم... إذا تكلمنا على الكتابة باللغة الفرنسية، هناك الجيل الأول أي جيل الأدب الوطني أو ما يسمى بالأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، هذا الجيل ارتبط بشيء واضح هو وضعية الإنسان الجزائري في لحظة تاريخية محددة وهي لحظة النظام الكولونيالي وهو الصراع مع المستعمر . الذي أفقدني والدي الشهيد . هذه اللحظة ليست لحظتنا ولكن هي لحظة الذاكرة... فقد سجن في لحظة المستعمر محمد ديب وكاتب ياسين ومالك حداد وقتل مولود فرعون، لقد نال هذا الجيل حقه من السجن الفرنسي ومن بطش المنظمة السرية، إذ عاشوا الثورة في جلدهم ودمهم وبهذا لما كتبوا عن وضعية الإنسان الجزائري ما بين الحربين وفترة الحرب العالمية الثانية كانوا في خط ثقافي وفي مسار وهو مسار عايشوه حقيقة. نحن عشنا الاستقلال وهذا لا يمنعنا من أننا عايشنا نفس الذاكرة، فذاكرتي الطفولية ورثت منها الخيبات الكبيرة لهذا البلد، ولهذا عندما نتتبع نتائج الثورة فإننا نتبعها في إطار الخيارات الكبرى لهذا اكتشفت أنني عايشت نوعاً من الخيبة، فنصوص جيلنا هي بالفعل نصوص ناقدة كانت... فالجيل الأول والثاني باللغة الفرنسية كان جيلاً تقريباً مربوطاً بموضوعات الثورة الوطنية، لكن

الجيل الثالث الذي نحن ننتمي إليه إذا أردت؟ هذا الجيل عايش الخيبة وانتقد بصرامة وهذا النقد ظهر في الكتابة باللغة العربية والكتابة باللغة الفرنسية، فلا يوجد بينهما فاصل، فهاجس الكاتب بالفرنسية هو هاجس الكاتب باللغة العربية، فأنا لا أرى فرقاً بين ما أكتبه وما يكتبه طاهر جاووت بالفرنسية، ولا فرقاً نسبياً بين ما أكتبه وما يكتبه رشيد ميموني، أو ما كتبه بقطاش حول العشرية السوداء والخيارات الكبرى. أنا لا أرى الفرق بين ما يكتبه الكتاب باللغة العربية وما يكتبه الكتاب باللغة الفرنسية، حتى إن ما يكتب بالفرنسية فهو بروح اللغة العربية...يعني لما نأخذ الجملة عند الكثير من الكتاب الجزائريين باللغة الفرنسية ونضعها في سياق نظام الجملة الفرنسية فأجد الكثير من الخلل إذا لم آخذ عنصر الحساسية الجزائرية ضمن اللغة، إذا أنا لا أرى خلافات كبيرة من حيث الهاجس ومن حيث الحساسية الأدبية عند الجيل الثالث باللغة الفرنسية والجيل الثاني باللغة العربية، فهما تقريباً ينتميان لغوياً إلى النسق نفسه...

❑ فأين التجديد إذاً؟

❑❑ في الحقيقة التجديد في اللغة... فأسلوب الخطاب اللغوي عند طاهر جاووت ليس ما هو عند رشيد ميموني، فطاهر جاووت اشتغل على اللغة بشكل كبير وحركها داخلياً، وهاجس الاشتغال اللغوي عند خلاص الجيلالي أي الهاجس عند الجيل الثاني هو كذلك هاجس مشترك، ويمكن أن ترى ذلك في المضامين والتيمات فهناك مشتركاً... ولهذا الذين يقولون أن الأدب المكتوب باللغة الفرنسية ينشأ داخل جزيرة معزولة أنا لا أعتقد في هذا، بصراحة فهم لا يعرفون الأدب الجزائري باللغة الفرنسية... فلم تقرأ هذا الأدب تخرج من السياق، فاللغة هي بصمة بالنسبة لهؤلاء الكتاب، هم واعون ويعرفون ظرفهم التاريخي الذي عايشوه، فوسيلة تعبيرهم هي الفرنسية، نحن لا نستطيع أن نفرض عليهم، ففي ظرف تاريخي فرضت عليهم اللغة في حين حساسيتهم جزائرية وبالتالي لا ترى فرقاً...

❑ إذا الكتابة بالفرنسية عندهم لغة قسرية... وأنت منهم والأمر عندك اختياري...

❑❑ أنا لا أعتقد أن بالنسبة للمسألة اللغوية هناك فيه اختيار، بل هناك تكوين ذاتي لكل فرد، الذي يتكون في مجتمع وفي بيئة لا يوجد فيها إلا اللغة العربية فهذا طبيعي أن أكون في نهاية المطاف متقناً لها وقريباً منها روحياً وثقافياً إلى آخره... إذا كانت البيئة عائلية أو ظرفية فطبيعي التكوين اللغوي يكون عربياً أو فرنسياً، أنا لا أستطيع أن أحكم على جيل بل على نفسي فالعلاقة باللغات لكل واحد ظرفه... فقد تكونت في قرية خالية إلا من المدرسة القرآنية والفرنسية، فالقرآن كنت أتعلمه من الخامسة صباحاً حتى السابعة والنصف ومنها المدرسة الفرنسية أي من اللوحة إلى صف الصبورة، والبرامج بالمدرسة كانت فرنسية اللغة وحتى بعد الاستقلال من **1962** إلى السبعينات، وكان نظام التدريس القديم معتمداً بالفرنسية في المدارس الجزائرية المستقلة، ومع توجيهي العلمي في شعبة الرياضيات كان مفرنساً، فالعربية لم تكن إلا في مادة اللغة العربية، فمن الطبيعي أن أكتب بالفرنسية في نهاية المطاف... فهي لم تكن اختيارية من محض القرار الشخصي... فصحيح أنا أكتب اللغتين، فقد كتبت بالعربية طويلاً وحتى اليوم وأساهم بترجمة الأعمال التي كتبتها، فأنا أستعمل المخزون اللغوي الفرنسي وأسخره لمصلحة الترجمة أو في بعض الأحيان لما تعقدت الأمور في الشعرية السوداء... فاللغة الفرنسية أنقذتني وأعانتني على توصيل ما كنت أريده، لأن العربية كانت مأزومة كوضع وليس كلغة . فاللغة تشبه أبناءها، تتأزم بتأزم أبنائها، وتنفرج بتفتح أبنائها، فليس هناك حل معجزة . وللمثال على ذلك: إن عمل "ليلة المقام" كان من المفترض أن ينشر بالعربية وبعدها بالفرنسية، لكن حدث العكس، والشيء نفسه حدث مع "ضمير الغائب"، لأن دور النشر حينها فضَّلت الطبعة الفرنسية على العربية خوفاً علي وعلى حالهم.. مع الأخذ بالحسبان الأشخاص حينها وعلاقتهم بالموت، ففي ذلك الوقت **94/ 95/ 96** كنت أعتبر نفسي من الموتى... كانت لي مساحة لا أعرف مداها قد تكون يوماً أو قد تدوم **14** سنة كما أنا فيها الآن وهذا جميل، ففي هذه السنوات أثني على اللغة الفرنسية فقد

بوبكر سكيني

أنقذتني من أزمة الصمت والجنون، كنت أعبر دون أن أجد من ينشر لي خوفاً على حالي وحالهم كما قلت. في هذه الحالة تطرح على نفسك سؤال: إلى أين تذهب؟ فتصل إلى حالة الجنون وأنت تتأمل الموت، فتقول حينها: يا الله سأموت ولا أرى كتابي، ففي **1994** كنت كالحيوان المتوحش المجروح، ففي هذه المرحلة بالذات وجدت، وكنت أستخدم اللغة الفرنسية في الندوات وقاعات التدريس، هذه العلاقة الحميمية لا تقاس بأي شيء فأنا أسميها اللغة المنقذة في ذلك الوقت... أي أنها مرتبطة بظرف تاريخي... ولكن هل اخترت اللغة الفرنسية كي أذهب نحوها؟ لا أدري لأن اللغة كانت موجودة فيّ. هل جاءت نتيجة أزمة؟! إنها عودة إلى لغة الكتابة التي توقفت عنها، فمنذ **1994** إلى هذه الساعة كتبت بكثافة قوية... بنصوص وأعمال... لهذا فإن عندي نوعاً من التردد في قضية الاختيار، فأنا أربطها بالوضع الحياتي للأشخاص أكثر منها اختيار.

❑ **أي أنك لم تختر الكتابة بالحبر الفرنسي... فقد تركت الصخرة تسقط من أعلى الجبل...**

❑❑ علاقتنا مع اللغة هي كعلاقة سيزيف مع الصخرة؛ فعندما نشتغل برفع اللغة إلى الأعلى فبالضرورة هناك مقاومة قوة مضادة تدفعها إلى الأسفل وأنت على هذا الحال مصر على رفعها إلى الأعلى، الشيء نفسه بالنسبة للغة الفرنسية نحن لا نصل بها إلى الأعلى، فإن وصلنا فمهمتنا تنتهي، ونحن نريد أن تظل العلاقة معها قارة ومرتاحة...

❑ **وظيفة اللغة هو استكمال الهوية للرواية.. صحيح؟ ومع أن الرواية العربية باللغة الفرنسية صبغة أطلقها الغرب، فبالمنطق المقلوب: اللغة الفرنسية أخذت لها هوية بديلة هي الرواية العربية وتحديداً الجزائرية، هذا التحول هل أضاف إليها شيء؟**

❑❑ بالتأكيد فإن كتبت الرواية العربية بلغة أخرى فهي تثري تلك اللغة، إذ أن هناك تشكيلات لسانية تشغل على اللغة، ففي هذه الحالة إنها تثري حيوية اللغة الفرنسية ولكن العملية في حد ذاتها يجب ألا تبتعد عن مسارنا في المجهود الثقافي والإشعاع الذي يمكن أن تحدثه هذه الرواية في بلدانها... صحيح أن الرواية كتبت بلغة فرنسية ولكن شخصياتها، موضوعاتها وتيماتها وكذا الزمان الافتراضي في الرواية وكل العناصر الأخرى متعلقة بالجزائر فهي تماس دائم بالجزائر؛ تأثير هذا الأدب كتجربة الخمسينات كانت وراء نشأة الرواية الجزائرية التي تحدثت عن الثورة وعن خيبة الجزائري حينها، فبفضل نسق محمد ديب وكاتب ياسين أصبحت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ونرى تأثيرات هذه الأجيال تتكثف أكثر، فمثلاً: رواية نجمة أحدثت تأثيراً كبيراً في بنية أدب اللغة الفرنسية فقد غيرت نظام الحكي، نظام الحكاية في نجمة غير نظام القص التقليدي فمنها أصبح نظام قص حديث، فالرواية التي كتبت باللغة العربية استفادت من هذا المجهود... وكمثال آخر: تجربة رشيد بوجدرة، كتب اللغة الفرنسية وأثر في الكثير من الكتاب كخلاص الجيلاني وبعض الأحيان ندرك أن فيه تناصاً بين كتابتهما. فالأدب يكتب بلغة ويتجلى في لغة أخرى كمالك حداد الذي أثر في أهم روائية جزائرية وهي أحلام المستغانمي وهي تعترف بذلك، فقد ترى أن قوة التأثير تعدت إلى التماهي في شخصية حداد. هذا التأثير وجد كذلك عند روائية شابة تسمى يمينة صالح، لها رواية "صمت البحر" فهي تستفيد كثيراً فيها من كتابات مالك حداد الشاعرية الروح وبلغة حدادية.. فالإنسان عند محاولته في الأدب وانعكاسه على الرواية المكتوبة باللغة العربية يجد أن التأثيرات بدأت خفيفة، فالذي يعطي الهوية لهذا الأدب هو الانتماء له وهو القدرة على الإشعاع في منطقة المغرب العربي والجزائر تحديداً.

❑ **أخيراً، نرى أن العولمة أعادت صياغة الطرائق للمجتمعات، واختزلت المكان والزمان في لحظة كينونية.... كيف ترى من زاويتك هذا الموقف؟**

❑❑ أرى أن العولمة مفهوم اقتصادي مربوط بعلوم الاتصال بحيث أن العالم صار قرية صغيرة يدور فيها كل شيء بحرية مطلقة، هذا هو الحلم لأن الحقيقة المستورة هو عالم الطغيان وهو العالم

المشروط، فما يحدث في العراق هو فعلاً تأثير العولمة، فقد دفعوا بالإرهاب إلى أن يصير عالمياً بعد ما كان محصوراً.

العولمة لها جانبها السلبي، ولكن فلنبقَ في الجانب الإيجابي على حسب سؤالك اختصاراً للزمان والمكان: والحقيقة هو جانب ثقافي، فكيف يمكن اليوم وأنا في هذا المكان المعزول أن أشكِّل اتصالات مع مؤسسات ثقافية بالأفكار، فالإنترنت وجه من العولمة.. لكن سؤالي الأساسي في منطق العولمة: هو كيف نخلق قيماً ثقافية نستطيع بثها ونتركها تعطي للعالم وتؤثر؟ أنا أتأثر بما يحدث في العالم، هذا لا يكفي لوحده لأن التأثير في وجهة واحدة ليس مفيداً لكن عندما أتحول إلى عنصر أفيد واستفيد فهذا مهم جداً، ففي القنوات وفي التلفزيون بتوفير إنتاج نوعي يخدم المحلية ويوزع في العالم.. نحن نشتكي من الهيمنة الأمريكية في مجال السينما والكتابة ومجال الفكر والتوزيع، ماذا ننتج نحن لوضع حد لهذا الوضع؟ فالأقمار الصناعية العربية تتلقى وترسل، إذا ماذا أبث عبر عربسات للدول الأخرى عربية كانت أم غربية؟ إن المجهود قليل جداً إذا ما قارناه بما تبثه الأقمار الأجنبية. فالوطن العربي يطبع في مجال الكتاب **10.000** نسخة للعنوان حتى توزع عبر العالم؟؟ إذا أي عولمة، فحتى العروبة لا تستطيع أن توحد في الهواجس نفسها والانشغالات، فالدعوة إلى قطب حضاري إسلامي مثلاً لم يتحقق بعد، وما دمنا لم ننتج وسائل حديثة تسوق للانشغال الواحد والهم الواحد والمصير الواحد... وما دمنا لم ننتج ثقافة الفعل الإيجابي الذي ينطلق من كيفية الجلوس حول طاولة الطعام إلى غاية ظروف قراءة الرواية، فالثقافة كل متكامل، فماذا نفعل إزاء العولمة؟...

أرى حولي عالماً في حركة سريعة متجددة في ذاتها بانشطارية مذهلة وعالماً آخر ساكناً... علينا أن نضع الأمور في نصابها، العولمة سند مادي متكون من منظومة إعلامية، فما موقعنا نحن من هذا العالم حتى نسمح لأنفسنا بالحديث عن العولمة؟ هل استطعنا أن نحجز لأنفسنا مكاناً ونحن لا ننتج فأوروبا وأنت تعلم ماأوروبا تشتكي من الغزو الثقافي الأمريكي، فهي مجتمعة في قنوات واحدة ولكنهم يشتكون من قوة أمريكية.. وإذا لم نستطع أن نغطي هذا الفراغ فقد نؤول إلى الزوال.

نجدد لك الشكر سيدي واسيني الأعرج ونأمل أن يتجدد لنا اللقاء.

الشاعر الياس لحود في حوار حول مراثيه الحزينة

كلماته الأولى هي كلمات طفولته.. كلمات الاندهاش... الشعر اندهاش.... على مستوى الكلام في الكلام وبالكلام

بعد الحوار مع الشاعر اللبناني "الياس لحود"، نشعر أنه ينبوع حاول أن يتشكل بسرعة وحيوية متوشحاً بضفافه الأولى، ألا وهي بلدته الحدودية مع فلسطين (جديدة مرجعيون) التي صقلت روحه بأول ديوان شعري "على دروب الخريف" الذي أثار اسمه حينها إشكالية بين النقاد العرب، وهو صاحب مجلة "كتابات عربية" يدافع على صفحاتها عن الهوية القومية بتعدد رؤى ثقافية عربية.

خاض الجنوب اللبناني ملحمته التاريخية متوحداً مع قيادته الوطنية في مواجهة عدوان مجرد من أي حس إنساني، يشنه عنصريون صهاينة تسيطر عليهم أحط الغرائز وأدنأ النزعات التدميرية. فكان الياس لحود واحداً من رجال المقاومة لأسباب عقائدية وقومية.

❑ اعلم أنك شاعر عربي من جنوب لبنان، وهذا يعني لنا الكثير..

❑❑قبل الحوار أنا لست من الذين يتبررون بالسداد لما يعطى بشيء آخر.

أقول هذا لأتوجه بالشكر إلى سورية البطلة التي ساعدت الجنوب، لصد عدوان بشع استهدف إبادة شعب، واقتلاعه من الأرض التي تغلغلت فيها جذوره منذ آلاف السنين، وكل أشكال العنف الدموي المسلطة عليهم لم تستطع أن تقتلع من صدور المناضلين العرب في لبنان الإيمان بالوطن، فسورية ساعدتنا بصمت وبعمق لننجز هذه العملية الرائعة، عملية التحرير.

وعاش فرحتها والدي الذي تجاوز التسعين من العمر، ومازال يمتلك كل القوة لهذه الفرحة.... ورفرفت فوقها روح أمي التي رحلت عن هذه الدنيا، وعدت إلى بيتي وأخواتي لأرى من هناك هذا الوطن العربي، الذي انحنى، وشاءت سورية أن ترفع رأسه من جديد مع المقاومة اللبنانية في سنواتها الأخيرة لتتوج كل شبر بهذا النصر الذي يحيطني من كل الجهات. فشكراً على إثارة هذه المشاعر من جديد.

❑ أية لغة يمتلكها الشاعر ليستطيع أن يعبر بذاكرته ويتجول على كل هذه الضفاف. لقد أعدت إلي هذا الفرح المفقود عندي منذ زمن. بودي أن نجري وراء

صباح السوسو

الياس الطفل أين ولد؟ وفي أي المرابع تربى؟ ومع من؟

❑❑ مدينتي مرجعيون جميلة ورائعة على الحدود الفلسطينية السورية الشامخة. ولدت في أعوام النكبة مع القضية منذ اللحظة الأولى في ظل الظروف السيئة التي يجتازها الوطن العربي نتيجة رواسب الاستعمار من تخلف وفاقة، وأوضاع اجتماعية متدنية وتفّرق شمل الحكّام، ومع قضية فلسطين، كانت قضايانا كبيرة تمتد من فقر أبي وحاجته في البيت، إلى هذا الرائع الذي انتظره في قضايا العربية.

مرجعيون الحدودية تطل على حرج صنوبر وترفع في وجه النسيم سدودها، وتنكر أن تملي عليك حدودها، بدأت طفولتي فيها، وكنت أذهب برفقة والدي إلى القنيطرة ومنها إلى دمشق، وهنا أدخل في جملة معترضة لأقول . إن علاقة قريتنا كانت مع دمشق أقوى مما كانت مع بيروت لقرب دمشق بالمسافة ولقربها بالتقاليد والعادات، ولبعد بيروت عنا في ذلك المكان الآخر.

❑ في طفولتي أحببت الموسيقى، حاولت تعلم العزف فوقف أهلي في وجهي.. في النهاية اقتنعوا بأنني يجب أن أكون عازفاً ماهراً، عندما صدمتني المدارس بقوانينها وتقاليدها. تحولت إلى العزف بيني وبين ذاتي نهائياً، وفشلي في أن أكون موسيقياً نبت في ذلك الشاعر الذي كان يتحفز الفرص لكي ينطق بالكلمة الأولى حول بلدته الحدودية.

❑❑ بعد الثانوية في صيدا عدت لأسلك الطريق الآخر، وهو طريق بيروت ومنها إلى أوروبا. كانت عودتي بعد أن صدرت مجموعتي الشعرية الأولى "على دروب الخريف"، هو ديوان شعري رومانسي، بإيقاعات عربية معروفة، ولكن حركة الحداثة وصلت إلينا على أكثر من صعيد ومستوى، فكتبت مجموعة من القصائد في عصر الإنسان العربي، التي أسميها مرحلة القومية العربية دخلت فيها إلى أبعد امتداد لأعماق الأفق العربي.

قصائد هذه المرحلة سميتها "والسؤد بدينا" وهي تتويجاً لأعمال الإنسان العربي البطل والأسطورة الجديدة التي أنتجت التحرير، هذا الإنسان الذي رفع السدود في وجه الفقر والحاجة وخزّن ماءه للطاقة الجديدة، لتوليد النور والفجر الجديد، وهي قصائد تمجد السد العالي والفرات، لكن ليس بطريقة مباشرة، بل بالطريقة التي يحس بها الإنسان أنه استعاد هذه المملكة من المياه.

❑ انكفأ الموسيقي الصغير في روح الياس لحود، وهو طفل بسبب القواعد الصارمة للمدرسة، وما لبث أن انبجس شعراً، ولكن هذا الشاعر لم يتناول الخريف أولاً، وقبل كل شيء، وهو في طراوة العمر والصبا، وربما التجربة أيضاً؟

❑❑ ديواني "على دروب الخريف" أنا أسميته بداية القصائد الحزينة، كون الحزن يمثل مساحة كبيرة في حياتي، أنا شاعر أعيش أفراح وأتراح وطني العربي الكبير، ثم اقترح علي صديقي الشاعر "جورج جرداق"، وأيضاً الكاتب "نقولا قربان" اسم على دروب الخريف، وصدر بهذا الاسم.

هو ليس قصائد خريفية، بل هو على دروب الخريف المطلة إلى الربيع وتعددت آراء النقاد في تناول هذا الديوان في تلك الأيام الخوالي، حسب الإيديولوجية التي كانت تحكم آراءهم. "حسين مروة" قال بما معناه "الياس لحود سوف يخط على طريق خريفه دروبه إلى الربيع". لأن كل شعر يكتب عن الخريف هو ضد الإيديولوجية الماركسية ويجب أن يتكلل بالربيع ليصبح مقبولاً من هذه الإيديولوجية بينما الدكتور "ميشيل سليمان" شاهد فيه كل البعد الإنساني للربيع.. البعد المتفائل المتوثب للحب وللحياة.

❑ حين صغت أول قصيدة مكتملة، وتحمل فعلاً ملامح القصيدة، كنت قد عبرت على خوابي مليئة بالشعر والتجارب الشعرية الأخرى. تلك التجارب التي اطلعت عليها، هي كانت حصراً في الشعر العربي الكلاسيكي، أم أن تجربتك وسفرك إلى الخارج أضاف إليك شيئاً آخر؟

❑❑ حياتي الشعرية كانت ترتكز على التراث العربي. أنا ابن عائلة عربية تفتخر إلى أبعد حد بعمقها العربي. في طفولتي

أطلعني والدي على تاريخ العرب جملةً وتفصيلاً، وسير أبطالهم كعنترة بن شداد . سيف بن ذي يزن . ألف ليلة وليلة، والكثير من السير. أما جمع ثقافتي العربية والغربية فكانت عبر رحلتي الدراسية ففي مدرسة الرهبان الابتدائية عشقت المتنبي الذي كان أساتذتي يعلمونني قصائده لأنشدها بتفصيح معين، فكنت أنمو تراثياً بشكل مهم. وإنصافاً للحق فإن المدرسة غذت فينا الروح الجمالية للأدب من خلال المختارات العربية لرئيف الخوري وحنا فاخوري... وكتاب "المشوق" الذي مازلت احتفظ به منذ أربعين عاماً.

ولعب كتاب "المرسوشوازيه" دوراً في فتح آفاق نحو أدب جديد بأوروبا الغربية. عند بلوغي العاشرة تعمقت في الأدب الفرنسي والإنكليزي الرومانسي منه والرمزي وخاصة ما كتب عنه عربياً، وبعد أن تكونت معارفي وتشكلت مداركي بابتدائية الرهبان، انتقلت إلى ثانوية صيدا. قرأت السوريالية فيها، وأعجبتني كشيفرة سرية لا يفهمها القارئ بسهولة، ولعل هذا ما كان سر إعجابي بها.

في صيدا عرّفنا الكاتب والمفكر "نقولا زيدان" الذي كان يفوقنا تجربة بالوجودية، مثل سارتر، وغابريل مارسيل، وسبنسر. ترجمت الكثير من القصائد الرمزية، ونشرت المجلات الكثير منها وخاصة أشعار بول ايلوار الذي أدهشني بشعره.

قبل أن أنهي إجابتي عن الأواني التي جمعت منها ثقافتي أريد أن أتوقف عند جان بول سارتر، وإعجابي برواياته، وبخاصة حواره الخلاق في كتابه الإنسان والعدم، ولعل الماركسيين الفرنسيين قدموا أنموذجاً مختلفاً حول الإنسان ما قبل الوجود وبعده، ورأيت في مسرح سارتر قدرة خارقة على اختراق الحدود كما في مسرحية "الذباب" ومسرحية "الجدار".

تقدمنا بعد هذه الرحلة الطويلة نحو بيروت، وكلما اقتربنا منها كانت القضية الفلسطينية تتضح أكثر، والقضية الاجتماعية تتأزم أكثر، فدخلنا يومها بما يسمى "شعراء الجنوب"، وفي نتاجاتهم التي وصلت إلى أعماق القضايا كلها، وباعتقادي أنهم فيما كتبوا أسسوا لحالة شعرية لافتة ومهمة في الوطن العربي، ما تزال حتى الآن حالة متفوقة على الكثير من التجارب الإبداعية في أماكن أخرى.

❑ استوقفتني بمسألتين. أنك عشقت الأدب السوريالي وبدأت تقرأ نصوصه، وما لبثت أيضاً أن ذهبت إلى مسرح سارتر الذي كان أقرب إلى التجريد.

كانطباع لدي وربما كان انطباعاً غير حقيقي وبسيط. قلت إن الحوار كان يستوقفك وهذا الحوار كان فيه شيء من الفلسفة، وبالتالي التجريد. هل الياس لحود بتكوينه الذهني والثقافي والعقلي وصل إلى تلك المرحلة التي تجاوزت المسائل البسيطة المقروءة السهلة الترجمة والتفسير إلى مسائل ما يسمى بثقافة النخبة والتي لا يمكن أن تهبط إلى الجمهور العريض.

الأدب في العمق فعل إنساني، والمعرفة العلمية لا يمكن أن تكتسب كصناعة من أمهات الكتب، بل تكتشف من خلال الممارسة والتجريب، لأن الإبداع عمل متواصل وبحث وتنقيب وتجريب، وعندما يقبض شعب مهما بلغ صغره على ترابه وعقيدته لا يتخلى عنهما، فترتد مقاومته سهاماً في قلوب المحتلين، وعندما تستشعر الإنسانية ممثلة في طلائعها الخطر، فتنهض لتصد عن الشعب الطغيان. يقف الأدباء والشعراء والفلاسفة والأحرار في مقدمة الشعوب، لأنهم يمثلون ضمير البشرية وقدرتها على نصرة الحق، كونهم يملكون سلاح الكلمة والفكر الذي يستطيع التغلب على الأسلحة المادية.

أنا نشأت على فكر وطني متحرر، إن كان على الصعيد الفلسفي أو الأدب. كيف ترتقي بهذا الفكر؟ هل نبقي عليه مثلما ورثناه؟ إن إطلاعي على فكر وأدب الآخر كان حاجة كبيرة اقتضتها الضرورة. ومن يتقن لغته وأدبه يجب ألا يخاف الآخر كان حاجة كبيرة اقتضتها الضرورة. ومن يتقن لغته وأدبه يجب ألا يخاف الآخر والفصل بين الثقافة والسياسة ضروري.

صباح السوسو

أنا ضد سياسة الغرب، وثقافياً معجب به إلى أبعد الحدود، لأنه يمثل ثقافة المتمردين والثوار الغربيين ضد دولهم. إنهم ثوار وقفوا إلى جانبنا زمن الاستعمار، منذ القرن التاسع عشر، ولقوا من تعنت حكوماتهم ضد ثقافتهم الكثير، من هؤلاء سارتر وكامو. إذًا الوقوف ضد ثقافة الغرب بالمطلق هو لمن لا يقرأ جزئية الثقافة ولا يحللها أو يراها بكل أبعادها.

شخصياً لا أدافع عن أية ثقافة معادية، بل أنا عدو المشروع الاستعماري، وأتحدث عن مرحلة كنت فيها ممن تظاهروا ودخلوا السجون مرات عديدة في سبيل مواقفي الفكرية السياسية. إن انتمائي هو لقضايا الإنسانية المعذبة، وهذا لا يعني مطلقاً أن انقطع ثقافياً عن العالم، وثقافة أوروبا كانت جزءاً من ثورة ثقافية عالمية. هناك إشكاليات كثيرة حول الحداثة. فهل هي مستجلب غربي؟ لقد عايشت الحداثة في أوج حرارتها واحتراقها، ومن المؤسف أثناء احتراقها في الغرب، كنا نخوض المعارك حولها دون أن تصل إلينا إلا قشورها.

إذا كان الإبداع الجمالي عامة وبأشكاله المختلفة يعبّر عبره صاحبه عن رؤيته للعالم، فلتراثنا العربي السبق في بذور الحداثة دون شك، وبذور الأدب الثائر، وهو موجود قبل الجاهلية وقد امتدت هذه الحرائق إذا صح القول في النصوص والكتابات العربية حتى عصر الحداثة الأوروبية التي أتتنا متأخرة. هذه الحداثة ليست ملكاً سياسياً أو إيديولوجياً لأحد إنها ملك إنساني وجمالي تقدمي طليعي لكل الناس.

قرأت ميلارميه . بودلير . فيرلين . وكل الشعراء الرمزيين والرومانسيين. عندما كنت أبحث عن خصائص لشعري، لا أعرف المدارس الأدبية بدقة، ولكنني كنت رومانسياً بالفطرة... انتقل قرب غابة الصنوبر وفي حرج جميل جداً، هو مرجعيون، وأتطلع إلى رؤى وقضايا جميلة، كنت أكتب عنها باللغة المحكية تارة وبالفرنسية تارة أخرى، وبالشعر الكلاسيكي أيضاً. وصفت الطبيعة والليل، بعد الرومانسية أخذت أطلع على المدارس العالمية وأبعادها الرمزية... السوريالية.... الواقعية... الواقعية الاشتراكية.... الواقعية الجديدة إلى أن وصلت الآن التفكيكية، ولقد أصبحت من المتحمسين لها. قد يكون ما قلت صعباً ومعقداً على القارئ، ولكن علي القول الكثير حول تأثيرات وشفرات مرحلة التكوين الإبداعي.

إذاً أعود لأقول بأن السوريالية أثرت بي كدعوة لحرية الإنسان، فألبيركامو في مسرحية الغريب كانت له دعوة للحرية والتحرر من كل الرواسب الموجودة في الشخصية، وليس لانتربولوجية وحسب، وإنما الرواسب النفسية أيضاً.

❑ **هل تبيح هذه الحرية المطلقة للفرد؟! أو أي فرد؟ أم أنها تخص المبدع الفنان فحسب؟**

❑❑ الحرية هي لكل إنسان يفهمها ويمارسها بمقدار ما يملك من مستوى ثقافي، وأدين كل من يمارس الحرية بمستوى منحدر كشعارات وتأويلات.

وهي علاقة عميقة بين الإنسان وذاته ومع الآخرين.. بين الإنسان والوطن. الحرية علاقة رائعة بين الإنسان وكل الوجود، هكذا فهمتها من الفلسفة الوجودية، ولكن الترجمات العربية تحمل الكثير من التناقضات في العبارات والكلمات.

فقدت حريتي في عام 1967 بعد صدور "السد بنيناه" كهجاء لمرحلة النكسة، ثم دخلت في مرحلة صمت طويلة، عام 1974 خرجت من هذه المرحلة متصالحاً مع نفسي بمجموعتي الشعرية "فكاهية بلباس الميدان".

كنت فيما كتبت منسجماً مع العلاقة والإبداع بعيداً عن المرحلة العربية وعن الحداثة، أسست من خلالها لسوريالية عربية، جاءت نصوصي عن العالم السفلي الذي كان الكشف والكتابة عنه أمراً ممنوعاً وباعتباره نموذجاً معيناً يقدم بمعايير معينة للآخر. كتب يوسف أبو لوز في مجلة الناقد: في كل مرة أقصد في كل نص تلتقي فيه الياس لحود، يعطيك جرعة مختلفة عن الجرعة السابقة. فنحن أمام شاعر منذ البداية، دقيق البناء في

النصوص يحسب لكل كلمة وجملة وفاصلة حسابات شعرية خاصة في جوهرها قريبة من جوهر (الرياضيات الشعرية).

ذهبت إلى جان بول سارتر وألبير كامو ولم تذكر أراغون مثلاً في مرحلة كان فيها وجوده في ساحة الثقافة العالمية بشكل عام، وضمن المجموعة التي ذكرت، وضمن ذلك الجدل الذي أثير على الساحة الثقافية الأوروبية، كيف كنت تقرأ هذه الشخصية الثقافية الإنسانية؟

الشاعر أراغون يمثل قمة من قمم الالتزام وهناك شاعرنا الكبير السياب.... والبياتي وخليل حاوي، وأنا لست بعيداً عن هذا الالتزام... البعيد عن الشعارات والمناسبات، إن التزامي بقضايا الإنسان مشروط بألا يكون نصي محدوداً، تنقلت كثيراً بين المدارس الأدبية والفلسفية، وأطلعت على ما كتبه أراغون ومارسم دالي وحتى الموسيقى، لأخذ من كل ذلك ما يغذي حرية النص عندي شفافيته، الشعارات العربية كانت كثيرة، وسعيت لأن يكون إنساننا العربي على مستوى نصي الذي أقدمه.

في الثقافة هناك نخبة وجمهور الحياة الاجتماعية، وعلى المتلقي العربي أن يكون مثقفاً وأن يرفع من مستواه الثقافي، والسعي لخلق معرفة جديدة. والابتعاد عن تطبيق الشعارات بشكل قسري وموروث (باسم عباس) وعي كامل ما أريد من الكتابة حيث قال: الياس لحود قادر على تحويل الكتابة إلى رماد بضربة ساحر يصبح الرماد شعراً هنا نحت على جدران النفس الإنسانية وحفر جديد متميز في ذاكرة أمة أخذتها الخطابة بعيداً عن الشعر.

❑ **ألست اليوم من دعاة التفكيكية. إذا فكك لي عنوان "مراثي بازوليني"؟**

❑❑ بازوليني هو ذروة الكتابة عندي بعد "فكاهية بلباس الميدان" واستشهد بما كتبه باسل الشيخلي في مجلة الفكر العربي: "استطاع الياس لحود في مراثي بازوليني أن ينتقل من المجال الحيوي الخاص إلى المجال الزمني في ديناميكية فعالة ممتازة (....) ليس من خلال تجسد الرؤيا العبثية وحسب (كافكا) أو الدينية (كارمينا بورانا) أو السياسية (لوركا)... الخ. إنما بإيمان صوفي مرتبط بالحياة، (صوفية أرضية) تنقل المستوى الأسطوري وتعرضه ممتحناً بالحياة"

بعد الحرب الأهلية بلبنان كان لي ديوان "ركامية صلب توما . وأغاني زهران" وشمس لبقية السهرة أصل فجأة إلى الإناء والراهب، المختلفة كلياً عما سبقها، فيها الكثير من التفكيك والبياض... وشروحات أخرى تتعلق بالمتلقي وفاعليته بالمجتمع عن طريق النص، هذا الديوان كتب عنه علي الشلق في جريدة النهار.... كم يعجبني هذا اللون الأسود الذي هو أبسط الألوان. وهو مع ذلك أفخمها، وكم يذهلني انطفاء ذلك السوار في الشعر اللحودي إن يد الراهبة الوجودية تلوح بالليل في كف، وبالزوبعة الذابلة في كف آخر.

قصائد مراثي بازوليني نشرتها في الصحف العربية، وجمعت عام **1998** في ديوان صدر عن اتحاد الكتاب العرب، مضافاً إليها نشيد لقانا بغداد.

بازوليني هو المخرج والشاعر المعروف، قدم أفلاماً رائعة منها "الإنجيل حسب متى" اصطحبت تلاميذي إلى الفيلم التقدمي الذي ينظر إلى المسيح على أنه رمز تقدمي للبشرية، وليس رمزاً دينياً بل إنسانياً، وتلاءمت أفكاري معه ((الكهنة والفريسيون يقولون للمسيح: مملكتك لا تنضبط معك، فلنضبطها لك، نحن لنا دراية في إدارة الدول. وكانت كلمته الشهيرة يا أولاد الأفاعي)). الكاميرا تلاحق الكهنة يهربون من عصا المسيح... ويركضون حتى يصلوا نقطة اختفاء عن الشاشة، وتبقى الكاميرا مثبتة على وجه المسيح الذي كان وجهه هو يقترب من الصفوف، فنصرخ كلنا بما فيهم تلميذ لي اسمه ماهر من بلدة الخيام، وكان شاعراً جميلاً جداً بشكله وكتابته قائلاً: (بازوليني) هذا التلميذ علمته القتال ضد العدو والاحتلال الغازي لأرضنا في الجنوب مع رفاقه الآخرين وأطلب منهم أن يلحقوني إلى الكفاح، وأسير أمامهم إلى الجنوب. طلابي من كل الطوائف...

صباح السوسو

من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار... انضموا إلى المقاومة. في يوم رأيت تلميذي برفقة ثلاثة من أصدقائه يتنكب بندقيته.. قلت له: أمازلت تقاتل؟... أجاب: علمتنا أن نقاتل حتى الموت.

أنا عائد من صيدا إلى بيروت سمعت من المذياع بنبأ استشهاده مع رفاقه... وتمطر سماء بيروت في تلك الليلة من شهر آب، وأنا لا أؤمن بالأساطير... تداخلت الأشياء في بعضها، كأننا في دراما يونانية: كتبت مراثي بازوليني... ماهر.

يغدقني إليك /إليك هذا المطر الحارق/ مطر الصيف الذي لمّا يمت، والشتاء الباسط الكفين /من نافذة الدار/ إلى زوبعة الدار /إلى الدمعة الكوكبية/ يغدقني إليك /مطر/ إذا الربيع مات /كفنوه في جوار دلبة الطريق/ وافنوه في محارم الرجال/ قال أحد الأساتذة/ إذا الربيع مات /وجارنا محمد/ سمى ابنه محمداً/ لكن أمه دعته في الشتاء ماهراً/ وأصدقاؤه نادوه ماكرين بازوليني...



أ. د. محمد صابر عبيد

العنوان الروائي وبلاغة العلامة الجمالية

قراءة سيميائية في رواية (المصابيح الزرق) لحنا مينه

تتألف معمارية الرواية من شبكة متعددة الخيوط تسهم في عملية نسخ البنية الروائية واستكمال مقومات بلوغها مرحلة النضج والكامل، وترتبط هذه الشبكة بمجموعة عتبات ومصاحبات نصيّة يتقرّر على أساس استوائها وتكاملها وتفاعل مستوياتها الوصول إلى تشكيل أنموذجي ناجح للعمل.

المجال النظري: الرؤية والمصطلح

تتعدّد العتبات والمصاحبات النصيّة وتتنوع استناداً إلى الطبيعة التشكيلية والفنية والجمالية والموضوعية التي يشتغل عليها كل روائي. فليس ثمة قوانين ثابتة ونهائية يمكن أن تلزم الروائي باعتمادها في هذا السياق، لأن الكيفية الأسلوبية الموجهة للكتابة الروائية لا تخضع إلا للضرورات الفنية والتشكيلية الصرف، التي تتبع وتنبثق من عمق الموضوع الروائي والمنهج الذي يعتمده الروائي أساساً في الكتابة.

إلا أنه بالرغم من رحابة هذا الانفتاح على حرية الروائي في اختيار المعمار المناسب لروايته من دون شروط مسبقة، إلا أن ثمة عتبات مركزية لا مناص من اعتمادها أساساً في البناء التشكيلي العام للرواية، ويقع العنوان الروائي في مقدمة هذه العتبات في عتبة العنوان الروائي لا توجد قواعد مرسومة تحدد أسلوبية الاختيار والشغل والتشكيل العنواني، بل هي فرصة يحظى فيها الروائي بحرية كاملة لوضع العنوان الذي يجده ممكناً وضرورياً ومناسباً لعمله.

والعنوان إشكالية مهمة وخطيرة تقلق الكثير من الروائيين في الشغل على هذه العتبة وانشغلوا بها انشغالاً لا يقل أهمية أبداً عن انشغالاتهم البنائية في مراحل التكوين الأخرى للعمل الروائي.

ولعتبة العنوان الروائي ظروفها التشكيلية الخاصة التي تفرضها طبيعة العتبات والمصاحبات النصيّة الأخرى وتتدخل في صياغتها، فقد ينجز الروائي هذه العتبة قبل كتابة الرواية أي في المراحل التحضيرية الأولى من الشغل، وقد يؤجل ذلك إلى مرحلة أخرى حين يشرق العنوان المطلوب في ذهن الروائية فجأة في المرحلة التي ينجز الروائي فيها نصف العمل، أو قبل ذلك أو بعده، وقد لا يستقر الروائي على عنوان نهائي حتى بعد إنجازه العمل كاملاً.

وتخضع البنية العنوانية في تشكيلها اللغوي والتركيبي لوعي الروائي اللغوي والنحوي وإدراكه العميق لأسرار المفردة وقيمتها

التعبيرية في الإفراد والإسناد، وقدرته على ضخّها بكثافة تدليل وتعبير تناسب رؤيته لعمله بحيث يدرك درجة تأثيرها فيه.

فضلاً عن ذلك يمكن أن يقترح الروائي أكثر من عنوان ويرشح اكثر من طريقة لبنائه، ويمكن أن يتغير العنوان أكثر من مرة بحسب تطورات عناصر الرواية ومكوناتها ومستجدات حادثتها الروائية، وقد يستعين الروائي أحياناً بمن يثق برأيهم لمساعدته في الوصول إلى عتبة مثالية للعنوان تستجيب استجابة أنموذجية لطبيعة عمله.

وفي بعض الأحيان يجد الروائي أن العنوان المركزي لا يشبع إحساسه بتمثيل العمل تمثيلاً كافياً وخصباً، فيتجه إلى رفده بعنوان ثانوي يضاعف من قوة العنوان المركزي ويقرّبه من مرحلة الاستواء والتكامل.

وحين يجد الروائي أن عنوانه بالرغم من كلّ ذلك ظلّ ناقصاً في استيعاب حدود الطاقة التشكيلية للرواية، إضاءة جوانب أخرى من عتبة العنوان لا تستطيع العتبة بمفردها تحقيق هذه الإضاءة.

يظل العنوان الروائي على هذا الأساس شاغلاً سيميائياً وتشكيلياً مركزياً في معمارية الرواية، وقد كشفت المنهجيات الحديثة في نظريات السرد عن قيمة مضاعفة للعنوان أفاد الروائيون من معطياتها، وراحوا يشتغلون على عناوين رواياتهم بوعي تشكيلي وسيميائي أكبر انعكس على القيمة المعمارية الكلية لأعمالهم الروائية.

ويبقى الباب مفتوحاً دائماً لمناقشة هذه العتبة وقراءتها ودراستها واكتشاف رؤى وحلقات ومفاصل جديدة في بنيتها وتشكيلها، هي ضمن الرؤية الحداثية التي تفحص المقومات السردية للعمل الروائي على أسس جمالية عميقة وواسعة ورحبة لا حدود نهائية لشعرية تشكيلها.

المجال الإجرائي: سيميائية التشكيل العنواني

رواية ((المصابيح الزرق))(*) للروائي حنا مينة أول رواية له، سبقتها تجارب في كتابة القصة القصيرة، ونشرت الرواية مسلسلة في الصحافة الأدبية قبل ظهورها كتاباً روائياً كاملاً، وخضعت بسبب ذلك لردود أفعال متباينة كثيرة أفاد منها الروائي في الوصول إلى تصوّر نهائي لعمله الروائي ظهر أخيراً بين دفتيّ كتاب(**).

وقد طالت ردود الأفعال المؤيّدة والمعارضة الكثير من مفاصل الرواية وعناصرها ومستويات تعبيرها، ولا سيما ما تعلق منها بالطريقة التي عالج فيها الروائي موضوعة الحرب بكل طبقاتها وخلفياتها ومستوياتها وانعكاساتها، وأسلوبية بناء الشخصيات ودورها في تسيير دفّة الأحداث.

ويبدو أن العنوان الروائي بالذات لم يتعرّض للنقد بقدر ما حصل على الموافقة من لدن مجتمع القراءة، بالمستوى الذي اطمأن فيه الروائي إلى قوّة صلاحيته وسلامة تشكيله وفاعليته في تمثيل الحدث الروائي، والاستجابة للمقومات الفنية والسردية والبنائية والمتنوعة في الرواية عموماً.

ومن هنا يمكن القول بأن عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) اكتسبت درجتها التشكيلية القطعية عند الروائي وعند مجتمع القراءة معاً، وفي ذلك دلالة واضحة على صيرورة التشكل السيميائي لعتبة العنوان.

عتبة العنونة ((المصابيح الزرق)) تتمتع بمجموعة من الخصوصيات اللسانية والتعبيرية والسيميائية، في مقدمتها الدخول في مستوى التعريف المتجلّي بوساطة ((أل)) التعريف وهي تحيل على معرّف مخصوص واضح التدليل، ومستوى الجمع الحاصل في مفردتي العنوان المعلنتين ((المصابيح/ الزرق)) وهو جمع تكسير دال على كثرة محددة، ومستوى الإخبار النحوي المتأني من وقوع مفردة ((المصابيح)) خبراً لمبتدأ محذوف، ومستوى التوصيف اللوني المتركز في مفردة ((الزرق)).

هذه الخصوصيات تعمل على نحو متجانس ومتفاعل لبلورة مناخ سيميائي وجمالي تتمتع به عتبة العنوان وتعبّر عنه بكفاءة عالية.

فعلى الرغم من أن دلالة ((المصابيح)) بانفرادها واستقلاليتها اللغوية ذات أثر تعبيري إيجابي فعّال في نشر الضوء والسلام والهدوء والنور والفرح، إلا أن إضافتها إلى النعت اللوني ((الزرق)) يحيل دون تبلور هذه الدلالات في ذهن القارئ، ويصرفها إلى دلالات أخرى مناقضة تماماً للدلالات الأولى تحيل على فضاء الحرب مباشرة.

وذلك لارتباط التشكيل اللغوي ((المصابيح الزرق)) ضمن الموصوف اللوني بالاستجابة لحالة حرب مفتوحة على الاحتمالات جميعاً، تقتضي ضرورة تقليل سلطة الضوء والنور والفرح والتبشير بالظلام والضبابية والحزن والصخب والموت القادم.

من هذا المستوى التعبيري يمكن استشفاف وتلمّس علامات الحجب والتعتيم والتضبيب والعزل في سيميائية العنونة، فاللون الأزرق الذي يمثل في المرجعية الفلسفية والنفسية والتشكيلية لون الحكمة، يمكن أن يكون في السياق التعبيري لعتبة العنوان مضاداً لونياً للحرب.

إذ في الوقت الذي تتيح فيه ((المصابيح)) فرصة أكبر لكي تنجز الحرب فيها فعاليتها التدميرية ومشروعها العدمي الكارثي في المكان والزمان والتاريخ، فإن اللون ((الزرق)) يقلل بإمكاناته التعتيمية والحاجبة والعازلة من توافر هذه الفرصة على النحو الذي يحدّ من حجم الكارثة.

فإذا كانت ((المصابيح)) هي عين الحرب لافتراس الحياة، فإن اللون الأزرق يشتغل بوصفه صادّاً إجرائياً لا يتيح لعين الحرب أن ترى على نحو شامل بما يقصيها إلى حدّ ما عن رؤية أهدافها بوضوح ودقّة، فتسهم في لجم شهوتها لافتراس الأشياء حيث تغطيها بحجاب من الضبابية وقلّة النور ومحدودية الإضاءة وحكمة اللون ذات التأثير النفسي العزل في بصرية الرؤية.

قبل الدخول في فضاء السرد وقبل أن يتسلّم الراوي مقاليد الحراك السردي في الرواية، قام المؤلف بزرع (إضاءة/ علامة) صدر بها صفحات الكتاب بعنوان ((تنبيه))، ونصه ((كل شبه . إذا وجد . بين أبطال هذه الرواية وبين أي شخص آخر، حيّ أو ميت، هو من قبيل المصادفة ليس إلا))، أعقبه بإمضاء تصريحي باسم ((المؤلف)).

وبالرغم من أن هذا التنبيه هو تنبيه تقليدي درج عليه أكثر الروائيين ولا سيما في المراحل الأولى من ظهور الرواية العربية الحديثة واختفى الآن تقريباً، للفصل بين العالم الواقعي الذي اعتمدته الرواية مرجعية زمنية ومكانية وحديثة لها، والعالم التخييلي الذي ينفصل إجرائياً عن الواقع ويشتغل سردياً لحسابه، إلا أننا . قدر تعلّق الأمر بعتبة العنوان . يمكننا اقتراح قراءة تخرج هذا التنبيه من سياق تقليديته وتقليده وتلحقه على نحو ما بالقيمة السيميائية لفضاء عتبة العنوان.

إن هذا التحرر من إمكانية استشفاف علاقة ما بين شخصيات الرواية وشخصيات واقعية لدى المتلقي يعكس نوعاً من الحجب والمنع والتضبيب، إذ إن الرواية تندرج عموماً في سياق الرواية الواقعية بدلالة أزمنتها وأمكنتها وطبيعة شخصياتها.

ولا شك في أن التنبيه عمل سيميائيٌّ هنا عمل ((المصابيح الزرق)) وسعى إلى حجب فرصة التلاقي بين شخصية معينة من شخصيات الرواية وشخصية أخرى في الواقع، وخلق توجيهاً قرائياً حرّض على نحو إيحائي غير مباشر لعقد هذه الصلة بين الفضاء الشخصاني الواقعي والفضاء الشخصاني التخييلي في الرواية، وإلا فإنه لا ضرورة أصلاً لوضع هذا التنبيه لأن قارئ الرواية يدرك افتراضاً أن العمل الروائي عمل تخييلي. إن استند في بناء كونه الروائي على مرجعيات واقعية..

ثريا العنوان
ومساحات المتن النصّي

تألف المتن النصي للرواية من ثلاثة فصول، تجانس الفصلان الأول والثاني في مساحتيهما الكتابيتين، إذا اشتغل كل منهما على ما يقرب من ((**140**)) صفحة وإن اختلفا في عدد أقسامهما، فقد قسم الفصل الأول على ((**14**)) قسماً في حين قسم الفصل الثاني على ((**19**)) قسماً، بينما اقتصر الفصل الثالث على ((**17**)) صفحة تشغلها ((**3**)) أقسام فقط.

الموضوعة المركزية للرواية هي (الحرب العالمية الثانية) في حدود انعكاساتها على المكان العام (سوريا)، والمكان الخاص مدينة (اللاذقية) بوصفها المكان البؤري لعمل الرواية.

أما الشخصيات فقد تمركزت . في الأغلب الأعم . في سياق شخصاني متجانس، فهي شخصيات محبطة ومقهورة ومستلبة، ليس بوسعها القيام بأي عمل تغييري يحسن من وضعها، بالرغم من بعض المحاولات لدى بعض الشخصيات ذات النزعة الوطنية القائمة على مقاومة الاستعمار الفرنسي ونقد عملائه المستفيدين.

إن شخصيات متنوعة ومتعددة مثل ((فارس، وأبو فارس، والصفتلي، ومحمد الحلبي، والقندلفت، وجريس المختار، وحسن حلاوة الفرّان، ومريم السودا، ونايف الفجل، وصقر، وأم صقر، والشاروخ، وعازار الاسكافي، ونجوم، وغيرهم)) شغلت الفضاء الروائي من بدايته إلى نهايته.

إلا أن ما يلاحظ عليها أنها كانت في معظمها شخصيات عاجزة وناقصة تلاءمت كثيراً مع الوظيفة السيميائية لعتبة العنوان ((المصابيح الزرق))، إذ لم تتكشّف هذه الشخصيات في تعبيرها عن ذاتها وأنموذجها إلا عن جزء معين يسير من صفاتها وخصائصها، وبقيت الصفات والخصائص الأخرى محجوبة أو مسكوت عنها داخل الجزء الذي قام اللون الأزرق سيميائياً بمصادرته وحجبه من ضوء المصابيح.

فإذا افترضنا علامياً أن شخصيات الرواية المتجوّلة في ميادين المتن النصي وأروقته هي ((المصابيح)) المتعلقة في عتبة العنوان، لأدركنا أن الفعالية اللونية الحاجبة لضوء المصابيح ((الزرق)) ما هي إلا تمثيل لسلطة الحرب التي اختزلت الشخصيات إلى كيانات هشّة وناقصة وضائعة على وجه العموم.

يتكرر لفظ العنوان ((المصابيح الزرق)) ذاته أو تجلياته اللونية الدالة تكراراً ملحوظاً في فصول الرواية، ولا يأخذ هذا التكرار شكلاً متجانساً في الفصول الثلاثة، بل يتنوّع بحسب ضغط الحادثة الروائية وحاجة الظهور اللفظي لعتبة العنوان في كل فصل.

فهو يتكرر في الفصل الأول ما يقرب من اثنتي عشرة مرة، ويسهم في إذكاء حرارة البعد السيميائي الذي يجعل من علامة الحرب حاضرة في بصرية الرؤية وذاكرة القراءة، وفرض إيقاع العنونة على ميدان المتن النصي.

يظهر لفظ العنوان ((المصابيح الزرق)) كثيفاً في الفصل الأول متوزعاً على أقسامه كلها تقريباً، ومتحايثاً مع شخصية ((فارس)) في الكثير من الأحيان:

عاد فارس إلى البيت يحمل إلى أهله النبأ المشؤوم فوجده قد سبقه، وألفى والدته تطلي زجاجة المصابيح بالأزرق.

فطلاء والدة فارس لزجاجة المصابيح باللون الأزرق يساوي في هذا التقدير النبأ المشؤوم، وهذا النبأ المشؤوم يعني بالضرورة قيام الحرب حيث يستدعي الأمر عمل كل ما يمكن عمله للتقليل من احتمالات خسائرها، عبر مجموعة من التحضيرات يكون في مقدمتها استخدام الحاجب اللوني للضوء والأشياء التي يمكن أن تعكس وجودها على الأرض.

ومن هنا يبدأ عمل المصابيح الزرق وتبدأ بالهيمنة على الفضاء الإنساني للناس وهو ما يحصل لفارس:

ذهب مساءً يطوف في الشارع فاستقبلته ريح الخريف بنواحها وغبارها، وواجهه ظلام يضرب رواقه على كل ما حوله فلا يستبين من الشارع سوى مصابيح زرق قاتمة، يخالها الرائي منائر بعيدة يلفّها ضباب كثيف.

إذ إن هذا الانفراد للمصابيح الزرق بصفتها ذات التأثير البصري المانع للتلقّي بحرية كافية ((قاتمة)) وبتخييلها البصري المشبّه بـ ((منائر بعيدة يلفّها ضباب كثيف))، يجعلها ذات هيمنة واضحة على مقدرات المتن النصي ومتدخلة تدخلاً قوياً في حركة الشخصية وتصوراتها وبصريتها وتخييلها أيضاً.

وتنفتح صور المصابيح الزرق وتجلياتها وتأثيراتها الصورية والدلالية في المشهد الروائي على نحو واسع وعميق ومتشظ:

وحين عاد فارس نحو التاسعة ليلاً وجد والده جالساً كعادته على حشية في الزاوية، ومن حوله والدته وجيرانهم، والقنديل يرسل نوراً أزرق شاحباً، وريح الخريف تعصف في الخارج، فتتسرب تياراتها إلى الداخل وتلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء، وتتلاعب الظلال على الجدران، كأنها أشباح الماضي تتراقص أمام والد فارس، الذي أنشأ يقصّ بعض ذكرياته عن الحرب.

إن صور ((القنديل يرسل نوراً أزرق شاحباً/ تلطم ذبالة القنديل فتتماوج ويتراقص الضوء/ تتلاعب الظل على الجدران / كأنها أشباح الماضي...))، ودورها في إرجاع والد فارس إلى ذكرياته عن الحرب ليقصّها على الحاضرين، إنما يأتي حضورها وتشكّلها يفعل التأثير اللوني والشعوري الذي يبعثه اللون الأزرق في المصباح، ويسهم في إشاعة هذا المناخ الضارب في الحزن والمتجاوب مع حالة الحرب.

يظل هذا المشهد المأساوي يتكشّف أكثر فأكثر بفعل قوة تأثير الدلالة اللونية للأزرق والحضور الضوئي الخافت والمراوغ للمصابيح:

سكت والد فارس وسكت جميع من حوله إلا الريح ظلّت تعوي وتعوي، وذبالة القنديل الواهنة، ترتجف، وشبح المستقبل يتخايل في ألف شكل، وأصداء الكلمات التي نطق بها تدوي فتبعث في الأجساد قشعريرة الخوف.

حيث أن صورة ((ذبالة القنديل الواهنة ترتجف)) المنعكسة سيميائياً على الصورة التخييلية ((شبح المستقبل يتخايل في ألف شكل))، ترسم مشهداً مرعباً أسّس القنديل معالمه الأدائية حيث أخفى اللون الأزرق قوة سطوع الضوء فيه وأحاله إلى ذبالة واهنة ترتجف، تصرف الخيال البصري والذهني نحو بناء مشهد متحوّل ((ألف شكل)) للمستقبل الموصوف بناء على ذلك بـ ((شبح)).

وما يلبث الأزرق أن يتماهى ضرورة مع وحدات الطبيعة المستأثرة بخصوصية هذا اللون، الذي يحيل عليها لبناء دلالة ما تعمق صورتها في بنية العنوان وتوسّع من حجم حضورها في المتن الروائي:

كان البحر يبدو من أعلى الهضبة كصحراء لا تخوم لها، ممتداً بزرقته إلى ما لا نهاية، ينطوي صدره على كل أسرار المدينة وفضائحها.

فزرقة البحر بصفته اللونية التقليدية تظهر هنا لتدعم قوة اللون في عتبة العنوان عبر تحقيق إشارة ما إليه.

وتظل القيمة السيميائية لسعة التدليل العنواني حاضرة وماثلة في مراحل كثيرة من مشاهد السرد ولوحات الوصف الروائي:

تذكر خلال دقائق ما مر معه بالأمس: الحرب ومعلمه والمتجر والمصابيح الزرق والحكاية..

فهي تلحّ في حضورها مع الأشياء الكبرى في تفاصيل حياة الشخصيات ومواقفها،ولا سيما شخصية فارس التي تحظى بهيمنة شخصانية واضحة على بنك حضور شخصيات الرواية وحركاتها وأفعالها

لا تتوقف السيطرة اللونية للأزرق عند حدود المصابيح وتخومها بل تمتد لتغطي مناحٍ أخرى في حياة الناس، إذ تتسع على هذا الأساس دائرة العنوان بانفتاح دلالة المصابيح لتشمل الحياة بأسرها:

ففي كل مكان يتحدثون عن الحرب، وثمة من يؤكد أن الخطر لن يلبث أن يحدق بالشرق، وأن السلطات تدرك ذلك جيداً ولهذا فرضت نظام التعتيم، وقد أصاب هذا القول من نفس فارس وتراً حساساً فآمن بصحة ما يسمع، وزاد إيمانه أن المدينة ـ بين عشية وضحاها ـ صبغت بالأزرق من مصابيحها حتى أبوابها ونوافذها وواجهاتها والزجاجية.

إن ما سمّي هنا بـ ((نظام التعتيم)) حوّل التسمية العنوانية من وضع تشكيلي معين إلى نظام، وانعكس ذلك على أن الإشعاع اللوني الأزرق انطلق من المصابيح ليصبغ المدينة كلّها، وهو ما حقّق رؤية شمولية للون والحالة المترتبة على القيمة الاعتبارية للون وانعكاساته على الحياة الإنسانية في زمن الحرب.

كما اتسعت صيغة التعامل مع خصوصية اللون الأزرق بعد أن أصبح شاغلاً اقتصادياً في حياة الناس:

كان المنظر طريفاً ومحزناً وقد ارتفع سعر الصباغ وكثر الطلب عليه، فمن لم يجد صباغاً استعمل "نيله" الغسيل.

فارتفاع سعره وكثرة الطلب عليه أحله إلى حاجة ضرورية جداً قد تنافس الخبز، على النحو الذي قاد الناس إلى اختراع بدائل مثل ((نيلة الغسيل))، لأن المهم أن يكون الأزرق حاضراً ليقوم بوظيفة درء الخطر القادم وحجب الرؤية ما تيسر له ذلك،

وأكثر من ذلك أصبح شاغلاً لحركة الناس وفعلهم وكأن حياتهم تعلقت على نحو ما بهذا اللون وقدرته السرية على الحفاظ على حياة الناس ودرء أخطار الحرب على نحو سحري يتطلب الكثير من العمل والجهد والسباق:

وفي كل مكان ارتفعت السلالم وأخذ الناس يتسابقون إلى طلي بيوتهم، وفي آلاف النوافذ والشرفات شرعت آلاف الأيدي تمرّ بفراشيها على البللور النقي الشفاف فتحيله إلى أزرق كامد يقبض النفس.

وتبدو المفارقة واضحة في أن جهد الناس وسباقهم ينهض على إحالة ((البللور النقي الشفاف)) إلى ((أزرق/ كامد/ يقبض النفس))، أي أنه يمسح وجه الحياة المشرق ويستبدل به موتاً ماثلاً في الصفة ((كامد)) والحال الشعورية ((يقبض النفس))، من أجل أن يبقى وجه الحياة المشرق محجوباً ومسكوتاً عنه ومحافظاً عليه حتى لا تتمكن منه الحرب ويعود بعد رحيلها.

تبقى ذاكرة العنوان فعالة ومتدخلة في ميدان المتن الروائي وهي تسهم في تفسير الكثير من حالات المكان والزمن السرديين:

وجد فارس والده يغتسل من غبار الكلس والرمل، كان قد عاد لتوه من عمله المضني فهو معماري قديم، أفنى عمره في تشييد البيوت دون أن يتمكن من تشييد بيت لنفسه. ووجد والدته تقشّر بصلاً للطعام، والقنديل الأزرق القائم في الزاوية يرسل نورا خافتا يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المعالم على الجدران، وهدوءاً غير مألوف يخيم على الحي بأجمعه، كأن سكانه يترقبون حدثاً مفجعاً مع الليل.

فصورة ((القنديل الأزرق القائم في الزاوية/ يرسل نوراً خافتاً/ يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المعالم على الجدران)) يلخّص أزمة الحضور الشخصاني للشخصيات العاملة في المتن

الروائي، وتفسر الوحدتان اللغويتان ((ظلال الأشخاص/ ضائعة المعالم)) على نحو ما الطبيعة التي جاءت عليها معظم شخصيات الرواية، وكأن خفوت النور بفعل الزرقة التي كست زجاج المصابيح عزلت الكثير من الوضوح الذي كان يجب أن تظهر به الشخصيات في الرواية.

تتحول المصابيح الزرق إلى علامة تسير حياة الناس وتوجّه أفعالهم بفضل ارتباطها بحالة الحرب وانعكاساتها الإجرائية والفعلية على حركتهم الميدانية:

من بعيد، من فوق بناية البلدية العالية انطلقت صفّارة الأمان ترسل زعقاتها المتثائبة، معلنة انتهاء الغارة وزوال الخطر، وفي نفس اللحظة أضيئت المصابيح الزرق.

فضوء المصابيح الزرق حتى في خفوته ووظيفته العازلة يجب أن يخمد كلياً في وقت الغارة الجوية التي يتعرض لها المكان، وحين تزول الغارة وتعود إضاءة المصابيح الزرق إلى عمله تتبدى وكأنها غاية منشودة للناس في مواجهة الظلام الدامس، إلى الدرجة التي قد تخفف حالة انزعاج الناس من قلّة الإضاءة فيها وتتحول إلى ضوء طبيعي يألفه الناس.

تتفرد المصابيح الزرق بهيمنتها على الفضاء الروائي في المجال الذي يتحركّ فيه الناس تحت سلطتها وخارج هذا المجال أيضاً:

وعاد الشارع فأقفر من جديد، دخل كل بيته، ولم يبق إلا المصابيح الزرق ناعسة واهنة الضوء.

حيث تنفرد بالمكان انفراداً كلياً وكأنها الحارس الذي يبقى مستيقظاً حين يغيب الناس في بيوتهم، وتصبح المصابيح الزرق هنا معادلاً موضوعياً للمكان المقفر الخالي من الحركة والناس.

يقلّ حضور عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) في الفصل الثاني إلى أقل من النصف عما كان عليه الوضع في الفصل الأول بحيث لا يتجاوز تكراره الخمس مرات، وتتجلى علامته اللونية ((الزرق)) أولاً لتصف ((الأمواج)) البحرية، لكنها تحيل سيميائياً على فضاء العنونة:

الشارع الطويل المستقيم يقضي إلى البحر، ومن بعيد، في المنحدر المنتهي بالساحل، تبدو الأمواج الزرق، ويطل اليم مقفراً من السفن، تحوم فوقه طيور بيضاء، ترتفع وتنخفض ثم تحوم وتذهب إلى بعيد.

تظهر زرقة البحر مرة أخرى لتحيل على العنوان بوساطة ((الأمواج)) التي تقابل دلالياً وإيقاعياً وعلى نحو سيميائي ما ((المصابيح))، حيث تهيمن فعالية ((الأمواج الزرق)) على فضاء اليم المقفر من السفن كما تهيمن ((المصابيح الزرق)) على فضاء المكان الروائي حين يقفر من حياة سكانه وحركتهم.

تنتقل تجليات العنوان في قيمته اللونية ((الأزرق)) من الفضاء الأرضي المقترن بالبحر إلى الفضاء العلوي المقترن بالسماء:

أدار ناظريه إلى فوق وطفق يحدق في الفضاء، كانت السماء صافية بلورية الزرقة.

إذ تتكشف السماء عن زرقة بلورية صافية تضاعف من القيمة التشكيلية للون الأزرق، على النحو الذي يشير في هذا المستوى إلى الوظيفة المضادة التي تقوم بها اللون في عتبة العنوان حين يتكفل بحجب سطوع الضوء في المصابيح، من خلال الظرف الموضوعي الذي يتطلب ذلك.

وتصبح للمصابيح الزرق حياتها وحيويتها في الفضاء التشكيلي للسرد الروائي، حين تتفاعل مع جو الظلمة تفاعلاً منضبطاً تبقى فيه حساسية الإخفاء والحجب مشتغلة بالرغم من قسوة الظلمة:

الظلمة تغمر الشارع، والمصابيح الزرق اتشحت بالضباب فبانت كفوانيس الحفر.

إن اتشاح المصابيح الزرق بالضباب الحاجب للرؤية وتشبيهها السيميائي الدال بفوانيس الحفر، تمنحها قوة تدليل جديدة في سياق التعبير عن وظيفتها القادمة من عتبة العنوان إلى فضاء المتن النصي.

وتتمظهر حياة المصابيح الزرق في مفصل آخر من مفاصل المتن عبر تدخل حالة البرد التي تفتح وظيفتها على معطى جديد:

الشارع مظلم، مقفر، والمصابيح الزرق تتلفع بسحابة تزداد كثافة كلما ابترد الليل.

فابتراد الليل يضاعف من كثافة السحابة التي تتلفع بها المصابيح الزرق، لأن الظلمة والبرد حين يجتمعان في سياق واحد فإنهما يحققان طاقة طرد وعزل إضافية وجديدة من المكان، وهو ما يدفع المصابيح الزرق إلى حالة من الانفراد والغربة والانكفاء على صورة إضاءة أقل، يتمركز فيها الضوء داخل اللون والبرد والضباب داخل بؤرة ضيقة تختزل طاقته ويضعف قابليته.

ويظهر البحر مرة ثالثة ليعلن عن زرقته الفاعلة في توسيع حجم رحابته وانفتاحها الجمالي والتعبيري:

البحر الأزرق يبدو رحبا كالرجاء منبسطاً كسهل لا نهاية لاتساعه.

فحالات الشبيه المتضافرة للبحر الأزرق ((رحبا كالرجاء/ منبسطاً كسهل)) توفر تجلياً أكبر لقيمة اللون في الأداء التعبيري.

وفي الفصل الثالث تكتفي عتبة العنوان ((المصابيح الزرق)) بظهور واحد يعلن فيه زوال اللون الأزرق عن المصابيح والأشياء في إشارة قاطعة إلى انتهاء الحرب:

كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت، ومنذ أيام خمسة والأفراح قائمة في البلد، والمصابيح الزرق الناعسة قد غدت مشعّة الآن، وزوال الطلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات، وتدفّق الجنود من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم.

إن جملة ((المصابيح الزرق الناعسة قد غدت مشعة الآن)) هي جملة حاسمة متعلقة سياقياً ودلالياً بجملة ((كانت الحرب العالمية الأولى قد انتهت))، فدلالة الإشعاع ذات طاقة سيميائية هائلة تقلب صورة ((المصابيح الزرق)) المغلقة التي وردت في معظم مراحل تطور الفعل الروائي، وتعيدها ((المصابيح)) إلى وظيفتها التقليدية في إشاعة الضوء والنور في الأرجاء.

لذا تأتي الجملة السردية اللاحقة ((وزال الطلاء الأزرق الأغبر عن النوافذ والجامات)) كتحصيل حاصل للوضع الذي غادرت فيه الحرب المكان، وزالت الحاجة إلى وظيفة اللون المانعة والحاجبة، وتخلّص اللون الأزرق من الصفة التي رافقته بسبب مظهرية ارتباطه بحالة الحرب ((الأغبر))، وسالت الجملة السردية الأخيرة ((وتدفق الجنود من البحر عائدين إلى أهلهم وبيوتهم)) بانسياب سردي عالٍ لتعبر عن غياب اللون الأزرق، حيث كشفت المصابيح عن وجهها الحقيقي المشرق ووظيفتها في صناعة الضوء والنور.

وعلى الرغم من تعدد الشخصيات المحورية التي التفّت حولها الشخصيات الباقية، وهي أنموذج للشخصية المحبطة المقهورة التي عانت الإقصاء والحجب والتعتيم على النحو الذي يتناغم مع علامية عتبة العنوان.

إن القهر الذي تعرضت له شخصية ((فارس)) وأحدث انفصالاً بينه وبين ذاته، تمثل في سلسلة إحباطات جعلت علاقته مع الماحول علاقة ناقصة وملتبسة وضبابية وقلقة، ولا سيما حالة الفصام الأخلاقي والقيمي التي عاشها في . ثنائية الوطني والخائن . .

الوطني في دخول ((فارس)) السجن بعد ضربه لحسن حلاوة الفرّان ولقائه بشخصيات وطنية مثل ((عبد القادر))، وتعرفه على مناخ وطني جديد واستجابته لهذا الفضاء على نحو ما، ولعبه دور البطل الوطني بين الناس بعد خروجه من السجن، وبين تطوّعه أخيراً في الجيش الفرنسي حيث تحوّل إلى خائن، الوطني من أجل أن تستخدم نفوذها لدى الفرنسيين وتجد له عملاً.

تستمر الإحباطات في حياته مع السلطة، مع العائلة، مع الوطنية، مع أرملة معلمه، مع رندة، مع المستقبل، مع العمل، مع المكان، وبعد أن يفقد كل شيء يفقد حياته أخيراً مع نهاية الحرب، فحينما يزال الأزرق من المصابيح والنوافذ والجامات فإن ذلك لا يعني نهاية الحرب حسب بل موت فارس أيضاً، وكأن شخصيته لا يمكن أن تعيش إلا في ظل التعتيم والحجب

والضوء الناقص، بحيث ما إن أشرق الضوء في الحياة حتى انطفأ فارس في المشهد.

الإحالات

(*) المصابيح الزرق، حنا مينه، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،

(**) هذه المعلومات مأخوذة من التقديم الذي قدمه شوقي بغدادي للرواية بعنوان ((قبل أن نبدأ)).

عبد الرحمن العلام

نوستالجيا البدايات

في (أية حياة هي؟)
لعبد الرحمن مجيد الربيعي

> **"نوستالجيا في الكتاب يعني الحنين للماضي، لكن نوستالجيا في الواقع حاجة ثانية خالص، نوستالجيا يعني إزاي تودع الماضي من غير ما الماضي يودعك، ولا تنزل من عينيك دمعة واحدة، علشان متفسدش جمال اللحظة، يعني تتألم في صمت وتحب الألم محبة خالصة"**
>
> **عن المجموعة القصصية "نوستالجيا"**
>
> **لمحمود أبو دومة**

عا [illegible] م الأدبية إلى كتابهم الآتي. فعلها من قبل، على سبيل المثال، الكاتب العربي الراحل جبرا إبراهيم جبرا، في تبشيره، في روايته "البحث عن وليد مسعود"، بالجزء الأول من سيرته الذاتية، وقد صدر فعلاً، فيما بعد، بنفس العنوان المشار إليه في الرواية السابقة، أي "البئر الأولى". كما سبق للأديب العربي عبد الرحمن مجيد الربيعي أن وعد قراءه، في سيرته الأدبية "من ذاكرة تلك الأيام"، بكتابة سيرته الذاتية، ونشرها بعنوان "أية حياة هي؟ سيرة البدايات"، في قوله: "ليست هذه مذكرات أروي فيها سيرتي الذاتية فهذا أمر ما يزال مؤجلاً وإن كان مشروعاً مطروحاً. لا، بل إنني اشتغلت عليه قبل سنوات ووضعت مخططه وعنوانه الذي كان على هيئة سؤال: (أية حياة هي؟)(**1**).

وبعد مرور أزيد من أربع سنوات عن ظهور سيرته الأدبية، يصدر عبد الرحمن مجيد الربيعي سيرته الذاتية "أية حياة هي؟ سيرة البدايات" في **480** صفحة(**2**)، في سياق إقبال أدبي عربي، في العقود الأخيرة، على كتابة السيرة الذاتية والمذكرات واليوميات، من قبل أدباء ونقاد ومفكرين على حد سواء. وإذا كان الكتاب الأول للربيعي (من ذاكرة تلك الأيام) يحكي عن بعض المحطات الأساسية من السيرة الحياتية والأدبية والثقافية للكاتب، وعن المكابدات والمواقف والانطباعات التي يسوقها ويبديها عن بعض أدباء العربية، ممن عرفهم، أو ممن ارتبط معهم بصداقات، كما يحكي عن بعض المشاهد الأدبية العربية، في هذه العاصمة أو تلك، في العديد من مراحلها المؤثرة وصورها ورموزها المختلفة، فإن كتابه الثاني (أية حياة هي؟) يتكامل مع الكتاب الأول في بعض المحطات الحياتية للكاتب، كتلك التي يستبق فيها السارد زمن الحكاية في هذه السيرة الذاتية، كما يركز، في المقابل، على رصد جوانب من سيرة الكاتب الذاتية، في أبعادها البيولوجية والزمنية والبيوغرافية، الطفولية تحديداً..

نتتبع في هذه السيرة الذاتية، وبجرأة حكائية نادرة . كما هو الحال في سيرة الكاتب الأدبية . مجموعة من المحكيات والمحطات الحياتية الطفولية للسارد . الكاتب، في زخمها، وفي تداخلها وتنوعها، وفي انفتاحها على مراحل زمنية أبعد من زمن القصة. فإذا كانت هذه السيرة الذاتية تغطي أزيد من خمسة

عشر عاماً، تمتد من مرحلة الطفولة حتى التحاق السارد بمعهد الفنون الجميلة ببغداد عام **1957**، فإن الأزمنة الموازية لهذه المرحلة تتجاوز ذلك بكثير، لتحكي لنا هذه السيرة الذاتية عن مراحل أخرى بَعدية، كتلك المرتبطة بالفترة الموازية لزمن الكتابة ذاته، عبر تضافر مجموعة من السياقات والقرائن والإشارات الدالة في المحكي، من قبيل حديث السارد . الكاتب عن ابنة سومر، المزداد بتونس، حيث يقيم الكاتب اليوم.

نفس الشيء، يمكن قوله عن المرحلة القبلية لزمن الحكاية المركزي في هذه السيرة الذاتية، والتي كثيراً ما يحدث أن تنفتح على أحداث ووقائع وتواريخ ترتبط بزمن أبعد من الزمن البيوغرافي للسارد . الكاتب، هو زمن الأحداث تحديداً، من مثل تعرضها لبناء مدينة الناصرية عام **1879**. وبذلك، يصبح الزمن، في هذا النص، غير خاضع لأي منطق يوجه السرد وامتداد الأزمنة والحكايات في بعضها بعضاً، حيث إن تداخل الطفولة ببعض المحطات الحياتية الأخرى للكاتب يتم في تناوب بين الاستباق تارة والاسترجاع تارة أخرى. كما تلعب الذاكرة في هذه السيرة الذاتية لعبتها الماكرة؛ إذ يصبح معها من الصعوبة وضع حدود زمنية بين محطة حياتية وأخرى، أو بين حكاية وأخرى أيضاً. فـ "السيرة الذاتية تكتب في الواقع في حالة من الذهاب والإياب بين الماضي والحاضر، ومعضلة هذا الضرب من الكتابة أن ماضيها منقض في الزمن، مع أنه يتردد من باب الاستعادة، وحاضرها متشكل باستمرار لا يتوقف عن التوالد"(**3**).

وبالرغم من ذلك، فإن مرحلة الطفولة تبقى هي المحطة المهيمنة في سيرة الربيعي الذاتية، أكثر من غيرها من المراحل الحياتية الأخرى للسارد . الكاتب، وهو ما يؤشر عليه الكاتب نفسه على غلاف سيرته الذاتية، عبر تحديد الفضاء الحكائي لهذا الكتاب كـ "سيرة البدايات"، أو في قول السارد، ضمن سياق حكائي داخلي: "من هنا أجدني متحمساً لأن أفتح صفحات ذلك الماضي البعيد الذي أجد أيامه مضيئة واضحة، فكأنها تنعرض أمامي في شريط سينمائي" (ص **54**)، وذلك في انتظار صدور جزء، أو أجزاء أخرى جديدة، مكملة لهذه السيرة الذاتية، في مراحلها اللاحقة والمتطورة.

وهذا الوجه المضيء والسار في حياة ذلك الطفل الذي كانه الكاتب، هو ما اختار السارد الحكي عنه، في الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية، دون غيره من الوجوه والصور والمراحل الأخرى السوداء. "سر جمال الطفولة في كونها ابتعدت كثيراً،وتساقطت عنها كل التشوهات والتجاعيد والغبار، فبدت صافية عذبة لا نشم منها إلا عبق البراءة وشذاها اللذيذ" (ص **282**).

بل إن السارد . الكاتب لم تفته الإشارة، في هذه السيرة الذاتية، وضمن إحالات ميتا . نصية عديدة يحبل بها هذا النص، إلى صعوبة الكتابة عن الطفولة عموماً، وإلى الأهمية التي تحظى بها هذه المرحلة في مجموعة من الكتابات السير ذاتية والأدبية بشكل عام، كما في قوله: "تأكدت لي أهمية مرحلة الطفولة بل تفاصيلها، فهي التي يوظفها الكتّاب لاحقاً في أعمالهم، لا سيما الروائية والقصصية منها، وتعتاش نصوصهم عليها. ولكن كتابة الطفولة بكل دقائقها لم أجد كاتباً عربياً قد منحها هذا الاهتمام وكرس لها كتاباً خاصاً، بل إنها تأتي في سياق حديث شامل عن

حياته . وهذا ما فعله جل كتاب السيرة" (ص 53).

وإذا كان الكاتب يستشهد في هذه السيرة الذاتية، في تأكيده على أهمية مرحلة الطفولة لدى بعض الكتاب العرب والأجانب، بكل من الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز والكاتبة المغربية ليلى أبو زيد، فهو يذكرنا في ذلك، مرة أخرى، بالكاتب العربي جبرا إبراهيم جبرا . هذا الذي يتم استحضاره أكثر من مرة في هذه السيرة الذاتية، سواء كشخصية مرجعية، أو كشخصية مؤثرة في تنامي المحكي السير ذاتي . وفي ذلك في تخصيصه، هو أيضاً، الجزء الأول (البئر الأولى)، من سيرته الذاتية، لمرحلة الطفولة، مما يشي بتزايد الاهتمام لدى الكتاب العرب بالتأريخ الذاتي والنوستالجي لطفولتهم، بشكل حكائي مكثف.

إلى جانب هذه الشخصيات المرجعية التي يستحضرها السارد من عالم الكتابة والإبداع خصوصاً، يلجأ السارد، بين الفينة والأخرى، إلى استحضار شخصيات أخرى من عالم الكتابة والمعرفة والفن، من العرب والأجانب، ممن تعرف عليهم وارتبط بهم، أو ممن قرأ لهم فقط، عبر سرد استباقي للمرحلة المركزية في هذه السيرة الذاتية، كالروائية التشيلية إيزابيل اللندي، في إطار طرح الكاتب لمسألة إقبال بعض المبدعين على الكتابة متأخراً، وياسين رفاعية، وخيري شلبي، وغادة السمان، وإدوار سعيد، وغابرييل غارسيا ماركيز، ومعروف الرصافي، وجورج أمادو، وصلاح نيازي، وناتالي ساروت، ومحمود درويش، وسلامة موسى، ويوسف السباعي، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وتوفيق الحكيم، ونوال السعداوي، وسليمان فياض، ونجيب محفوظ، وبدر شاكر السياب، وتوفيق بكار، وبلند الحيدري، وغيرهم من رجالات الفكر، والأدب، والسينما، والغناء، من تحية كاريوكا إلى شاكيرا... يحكي السارد . الكاتب عن هؤلاء جميعاً، كما يحكي عن كتاباتهم ومواقفهم وآرائهم حول مجموعة من قضايا الكتابة وعادات الحياة، وأيضاً في استشهاده بهم، وإحالته على كتاباتهم ونصوصهم، وفي انتقاده لهم ولكتاباتهم أيضاً، كما هو الشأن بالنسبة لموقفه من يوسف السباعي، الذي قال عنه بأنه رغم كل ما تقلده من مناصب لا تعدو ولا تحصى، فإنه لم يصبح كاتباً (ص 96)، بخلاف إحسان عبد القدوس الذي يعتبره السارد . الكاتب كاتباً سياسياً من الطراز الأول (ص 96).

من ثم، يبدو من الصعوبة تقديم كل الحكايات والمحطات والمغامرات التي يسوقها السارد . الكاتب عن طفولته، في هذه السيرة الذاتية، كما هو الشأن بالنسبة لاستحضاره وتذكره لعدد من الأصدقاء والشخصيات التي يحكي عنها، وعن علائقه الحميمة بها، أو يحكي فقط عن طبيعة علائقه "التخييلية" أو العابرة ببعضها. فكثيراً ما يشكل تذكر بعض الشخصيات الواقعية، بالنسبة للسارد . الكاتب في هذا النص، مناسبة للحديث عن توظيف الكاتب الواقعي لها، في بعض نصوصه القصصية والروائية التي كتبها فيما بعد، وبأسمائها الحقيقية في أغلب الأحيان، كما هو الشأن بالنسبة لبعض شخصيات رواياته: "القمر والأسوار" و"خطوط الطول.. خطوط العرض" و"الوشم"، ومجموعاته القصصية: "ذاكرة العميان" و"الأفواه" و"السومري"، وذلك بمثل حديثه أيضاً عن بعض السياقات التي واكبت كتابته لبعض قصصه ورواياته، كقصة "البرتقالة"، وروايتي "القمر والأسوار" و"الوشم"، بما يشبه نوعاً من "الأتوغرافيا" الموازية للخطاب الأتوبيوغرافي في هذا النص، حيث يتم الحديث عن

نصوص الكاتب المنشورة وغير المنشورة، من حديثه عن موضوع رواية قصيرة كتبها في الستينيات، بعنوان "الخطوات الموصدة" (ص **197 . 198**).

كذلك هو الحال بالنسبة لاستحضار السارد . الكاتب لبعض الفضاءات والأمكنة التي عبَرها، وللعديد من الأحداث والوقائع والمحطات التي عاشها أو عاصرها، بل واستعادته أيضاً لبعض الأناشيد والحوارات التي جمعته ببعض الشخصيات في تلك المرحلة، لاعتبارات نوستالجية ووجدانية بالأساس. "لا أدري لماذا رسخت كل هذه الأناشيد وبقيت في الذاكرة، حتى أنني أجد نفسي أدندن بها أحياناً من دون أن أدري لماذا تذكرتها، وكأنني ما زلت ذلك الفتى بركبتيه المليئتين بالكدمات!" (ص **14**)، مع أن الكاتب، في هذه السيرة الذاتية، يعترف بأنه لم يكتب كل ما كان يود كتابته، ما دمنا . يضيف في مقدمة كتابه . منخرطين في سياق اجتماعي هو اختيارنا الذي لم يجبرنا عليه أحد، مع أن حظ السارد، وفرصته في تحرير ما عاشه ورآه من خلال نصوصه، أكبر من المساحة المتاحة لمبدعين في مجالات أخرى (ص **9**).

يبدأ الحكي في هذه السيرة الذاتية عن البلدة، مسقط الرأس ومرتع الطفولة ومستقر العائلة (الأب والأم والإخوة والجدتان)، فالحكي عن هوايات الطفولة ومراحل اللعب والشيطنة والتمثيل وتربية الطيور والسباحة وكرة القدم وكتابة الرسائل ومرحلة الدراسة، بكل تلويناتها الزمنية والحكائية، ومغامراتها العديدة والاستثنائية، وشخوصها أيضاً؛ هؤلاء الذين "لا يمكن نسيانهم، لا بل عملت على أن أوثق ما كانوا عليه في بعض قصصي ورواياتي" (ص **30**)، يقول السارد، من قبيل أولئك المعلمين الذين درسوه ووجهوه وأثروا فيه: "حسن حوزة"، "ذياب"، "سيدي حميدي"، "علي الشبيبي"، "شنون"، "علي عبد الطالب"، والمدارس "حامد العزي"، وغيرهم من المدرسين المصريين، ممن كان لهم تأثير واضح في شخصية السارد، وخصوصاً المعلم "الشبيبي" والمعلم "علي عبد الطالب" والمدرس "حامد العزي"، وإليهم جميعاً يرجع الفضل الكبير في اكتشاف استعدادات السارد الأدبية، وتوجيهه نحو الرسم والمطالعة الخارجية، خصوصاً بعد أن انفتح السارد على مرحلة جديدة، بدخوله المدرسة الثانوية، ثم ولوجه معهد الفنون الجميلة ببغداد، حيث اتسعت دائرة معارفه وأصدقائه، واتسع العالم في عينيه...

وتميزت هذه المرحلة، أيضاً، بانفتاح السارد على كتاب مصر في البداية، فاكتشافاته الأولى لفن القص من خلال حكايات جدته، معلمته الأولى لفن القص (ص **142**)، وخالته: "كانت خالتي الساردة الأخرى التي لا تتعب مخيلتها بحكايات لا تكرر حكايات جدتي، ولا أدري من أين أتت بها" (ص **135**)، والحب الأول، وعالم المغامرات الجنسية، وعشق الارتحال والسفر، والتنقل بين الفضاءات والمدن العراقية، فالحديث عن بعض العادات والحالات والظواهر الاجتماعية والجنسية التي كانت سائدة في مجتمعه، بما في ذلك إدراجه لحديث مطول وجريء عن عوالم الجنس والغرام في العديد من صورها ولحظاتها المختلفة..

ثم ينتقل السارد إلى اكتشاف مراحل وتجارب جديدة، بدخوله المدرسة الثانوية وإدراكه لعالم الموت، وما شكله له ذلك من لغز لأول مرة، من خلال حكاية موت الأم وموت الجار أبي سكينة، في البداية: "موت أمي وموت أبي سكينة وطقوس تغسيله وتكفينه ما زالا يشكلان مواجهتي الأولى ؟؟" (ص **152**)، وانفتاحه على عوالم القراءة والكتابة والرسم والنشر

وعالم الغناء والمغنين، من خلال نجوم مصر والعراق، والسينما الأمريكية في المرحلة الأولى، ثم السينما الإيطالية والسينما الفرنسية فيما بعد، فحديثه عن سنوات الحلم والخوف في العراق.

بعد ذلك، تأتي مرحلة التحاق السارد بمعهد الفنون الجميلة ببغداد، وما ولده له اكتشافه لهذه المدينة من سحر وفتنة وإعجاب كبير، بعد كل ما سمعه عنها وما قرأه بصددها. فبغداد، هي المدينة التي يخصها السارد بحيز حكائي ووصفي كبير في هذه السيرة الذاتية، بما تركته عوالمها الداخلية والغريبة في ذهنه وذاكرته من فتنة ودهشة وبهاء، وبما خلقته له من مغامرات جديدة وحرية أيضاً، بعيداً عن سلطة الأب والخوف من المجهول والضياع: "لكنه ليس الضياع السلبي بل الضياع المعطاء الذي به أرى وأتمعن وأستشرف ويتسع أفقي" (ص **381**)، على حد تعبير السارد، وقد بدت له بغداد، آنذاك، مدينة للفنون والألوان بامتياز.

ومن بين المراحل المؤثرة في حياة السارد ـ الكاتب، في هذا النص، تلك التي تفتح فيها وعيه وتفتقت مداركه على المنشورات الحزبية السرية للحزب الوطني الديموقراطي، وما كان لذلك من تأثير لاحق في كتابته لرواية "القمر والأسوار"، باعتبارها الرواية التي وظف فيها الكاتب أحد بيانات الحزب المذكور، كما تعرض فيها لعراق الخمسينيات، قبيل سقوط النظام الملكي.

كما يلجأ السارد ـ الكاتب بين الفينة والأخرى إلى استرجاع وسرد بعض الأحداث والمراحل التاريخية والسياسية التي شهدها العراق، على امتداد فترات مؤثرة في تاريخه الحديث، إبان الحكم الملكي، وثورة تموز **1958**، والحرب العراقية الإيرانية، والحزب الشيوعي السري، والحزب الوطني الديموقراطي، وحزب البعث، وغيرها من الوقائع والأحداث التاريخية الأخرى، في وجهها الأسود والأبيض على حد سواء.

غير أن ذلك لا يعني أن ذاكرة السارد، في استعادتها لهذا المحكي الذاتي العام، لم تكن ذاكرة انتقائية؛ فكثيراً ما كان السارد، شأنه في ذلك شأن معظم الساردين في سير ذاتية أخرى، يلجأ إلى انتقاء الأحداث والشخوص والوجوه التي يحكي عنها، أو تلك التي يسترجع بعض علاقاته بها، بانبهار تارة وبنفور تارة أخرى، حيث تصبح ذاكرته، أحياناً، عاجزة أمام استعادة الحكايات المفتقدة والمشتهاة. فالذاكرة يمكن أن تكون خادعة لا يعول عليها في كل الأحوال، وإن قليلين هم الذين يمكن أن يستعيدوا بوضوح تفاصيل حياتهم الباكرة، وإن كل إنسان يميل إلى تذكر ما يوافق هواه، فضلاً عن أن بعض وقائع حياته قد يصيبها التعتيم(**4**). وما يشبه ذلك، يشير إليه السارد، في قوله: "ولو أن الذاكرة حملت كل تلك الحكايات لقمت بتدوينها ولكنني فقدتها، أضعتها كما أضعت كثيراً مني، إضافة إلى أنني بدأت بخلق حكاياتي أنا الآخر، ووزعتها على قصصي ورواياتي التي هي صدى اشتعال حياتي..." (ص **135**).

هي، إذن، سيرة للذات، كما أنها سيرة للأجيال، وسيرة للكتابة والقراءة والأمكنة والوجوه والمدن، وخصوصاً الناصرية وبغداد، باعتبارهما المدينتين اللتين يعيد السارد ـ الكاتب تدوين أسرارهما وتفاصيلهما وحكاياتهما، في أبعادها التاريخية والطبوغرافية والنوستالجية والمعرفية، بالنظر لما كان لهاتين المدينتين، ونما يزال، من تأثير على الذاكرة والفكر والوجدان، ومن امتداد في الزمن والنصوص والكتابة، كما في قول السارد،

متحدثاً عن مدينته الناصرية، وذلك من بين أحاديث وأوصاف وتفاصيل عديدة تحبل بها هذه السيرة الذاتية حول هذه المدينة التي سبق للكاتب نفسه أن تمثلها بأشكال مختلفة وبكثافة وفنية نادرة في أعماله الأدبية السابقة: "كان لا بد لي أن أتعرف على كل ما فيها، فهي مدينتي التي سأرسمها، ومن بعد سأكتبها، سواء في رواياتي أو في العشرات من قصصي القصيرة، والتي سأظل أحملها معي أينما ذهبت وفي أي مكان استقر بي المقام" (ص **191**)، أو في قوله، متحدثاً عن بغداد: "كانت بغداد موعداً لي مع الحرية، لكنها في الآن نفسه كانت موعداً مع الخوف الذي لا أستطيع أن أجد له معنى محدداً" (ص **381**).

كما أنها سيرة ذاتية مختلفة، نوعاً ما، عما ألفناه في العديد من السير الذاتية الأخرى، لكونها كتبت بحرية وصراحة وتلقائية لافتة، وبدون حرج في معظم الأحيان، كما يبدو أنها كتبت خارج صرامة القواعد النظرية المؤطرة عادة لبعض الكتابات السير ذاتية، وخارج الرقابة الذاتية المبالغ فيها، حتى أن أحد أصدقاء الكاتب فوجئ "بتلك الصراحة المطلقة التي راح يحكي بها، حتى عن نفسه وخباياها وأسرارها والمستور منها، بما في ذلك مثالبه وسيئاته وخسائره وحدود (حياته) التي رسمها دون أيما خوف أو توجس من العيب أو التساؤل عما كان يفعله أيام الصبا.."(**5**).

وهي أيضاً سيرة عن معنى الحياة ومعنى الكينونة، بموازاة مع ما يعرفه مجتمع اليوم من تبدل وتفسخ في القيم واهتزاز في المشاعر، مما يجعل من هذه السيرة الذاتية حافظة تاريخية ووثيقة أساسية في معرفة أدق التفاصيل، وفي فهم المجتمع العراقي الحديث، ومن خلاله المجتمع العربي ككل، بأناسه الشعبيين والعاديين وغير العاديين، وبعاداته وسلوكاته وطقوس عيشه، في القرية وفي المدينة.

تتمثل في هذه السيرة الذاتية، أيضاً، العديد من الأخبار والحكايات، حول مجموعة من الظواهر والحالات والعادات السائدة في المجتمع العراقي في تلك الفترة: عن الطبخ، والأكل، والملبس، والشراب، واللعب، والأمراض، والأوبئة، والزواج، والبناء، والأفراح، والمآتم، وتجهيز البيوت، وتحرر الفتاة، ووسائل النقل، وليالي القرية والمدينة ونهاراتهما، وروائح المكان، والتربية الأسرية، وختان الإناث، وزينة النساء ومجالسهن، والعلاج التقليدي، والموت، والبغاء، و العادة السرية، والغرام المثلي، وظاهرتي "الفرخجية" (اللواطيون)و"الباجيات" (السحاقيات)، الأمر الذي يجعل من هذه السيرة الذاتية، في مستوى آخر، وثيقة أساسية للباحثين في مجال الأنتربولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، يمكن اعتمادها في دراسة المجتمع العراقي، في حضارته وتقاليده وخصوصياته وعاداته، كما أنها تشكل وثيقة تاريخية للأجيال القادمة، فمن فاتهم التعرف على البيئة والحياة العراقية في صورها الجميلة، بأمكنتها وعاداتها ونماذجها البشرية، في مراحل زمنية سابقة، أي قبل أن تتحول هذه البيئة إلى ما صارت عليه اليوم بعد سقوط بغداد، وكأن هذه السيرة الذاتية قد جاءت، في وقتها، لتقاوم جانباً من ذلك الفقدان الذي يخيم اليوم على موطن الطفولة، ولترمم تلك الجراح التي تسببها الحرب والفتنة اليوم لشعب العراق وحضارته ومجده.

وتبقى صورة "الجنس" إحدى الصور المهيمنة في هذه السيرة الذاتية، بمختلف تجلياتها وحكاياتها وشخوصها المرتبطة بها، بالنظر للحيز الحكائي المهم الذي يمنحه لها السارد في هذا

النص، ينضاف إليها حديث السارد عن فضاء صداقاته العديدة، في مختلف المراحل الزمنية والبيوغرافية، بما يضفي قيمة جوهرية ونكهة خاصة على "الماضي"، في هذه السيرة الذاتية؛ في تلويناته وصوره المختلفة: "وجوه.. وجوه.. نعرفها، تعيش معنا، ومن هنا تكتسب الكتابة عن الماضي، الذي انفرز وأخذ شكله النهائي، نكهة تفوق الكتابة عن حاضر محتدم، متسارع الإيقاع" (ص 118).

هكذا، يصبح للكل في هذه السيرة الذاتية قيمة وحياة، حيث تتعايش الوجوه إلى جانب النصوص والذكريات البسيطة والاستثنائية من حياة شخص وشعب بكامله، هو الشعب العراقي تحديداً، بشموخه وأناسه البسطاء، وبأبطاله التاريخيين والسلبيين، وبأدبائه وفنانيه أيضاً، وهو ما يبرر على الأقل تخصيص الكاتب هذه السيرة الذاتية للحكي عن ذلك في أبعاده الذاتية والذهنية والاجتماعية، انطلاقاً من صلتها القوية بأسئلة الذات والمجتمع والعالم؛ الأمر الذي أكسبها نكهة إبداعية خاصة، نتيجة كونها طالعة إلينا من صفاء حكائي نادر، ومن سؤال وجودي حول معنى الحياة (أية حياة هي؟)، وليس من امتلاء بالثقة وتكلف وتضخم في الأنا وفي العلائق الاجتماعية، وذلك فيما يشبه سيرة ذاتية نهرية متدفقة بشذى الذكريات ولذة الحياة.

هوامش:

* باحث وناقد أدبي من المغرب.

(1) من ذاكرة تلك الأيام: جوانب من سيرة أدبية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة ـ تونس 2000، ص 7.

(2) عبد الرحمن مجيد الربيعي، أية حياة هي؟ سيرة البدايات، دار الآداب، بيروت 2004.

(3) عبد القادر الشاوي، المتكلم في النص: مقالات في السيرة الذاتية، منشورات الموجة، ط 1، 2003، ص 117.

(4) ج. أ. جيدون، نقلاً عن جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، ط 1، دمشق 1999، ص 169 ـ 170.

(5) عبد الستار ناصر، قراءة في سيرة الربيعي الذاتية: "أية حياة مارس 2005، مجلة "الحياة الثقافية" (التونسية) العدد 163، السنة 30، مارس 2005، ص 151.

عودة إلى ديوان (الحب واللاهوت) للشاعر الراحل موريس قبق

شَغَفٌ بالإبداع ونَحْتٌ للقصيدة

في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات طلع على حمص الأدبية وجه شاب أنيق الطلّة، جميل المحيّا، أشقر الشعر، أزرق العينين، جذاب الحديث وأخذ يمطر سماء المدينة بقصائده الجديدة نشراً وإلقاء، ويستحوذ على إعجاب الناس والأوساط الشعرية ويشكل مع بعض أصدقائه الشباب المجددين في تلك الفترة أمثال (عبد الكريم الناعم، مصطفى خضر، ممدوح السكاف، أحمد دحبور وسواهم) ما يشبه التيار الأدبي الثائر المتمرّد على

ذلك هو وجه الشاعر موريس قبق الذي صمت عن بوح القصيدة منذ عام **1963** إلى أن غيَّبه الردى في مطلع عام **1996**.

وإذا كان الشاعر الراحل نصوح فاخوري، هو أول شاعر في حمص، إن لم يكن في سورية، استعمل طريقة الشعر الجديد القائم على وحدة التفعيلة عام (**1951**) في بعض قصائده، فإن الذي شارك في التأصيل لها حقيقة وفعلاً ومشى بها خطوات إلى الأمام وتمثل طبيعة هذه الثورة على الأوزان الخليلية، وعلى منهج القدماء في النظم وعلى طريقتهم في القدامة هو الشاعر موريس قبق في ديوانه الوحيد المبكر في الصدور وعنوانه "الحب واللاهوت"(**1**)، وما تبعه من عطاء شعري استثنائي لم ينشر حتى إعداد هذه المراجعة(**2**).

ولاشك أن تجربة الشعر الحضاري الحديث كتسمية من تسمياته في مطلع الستينيات استطاعت بأبعادها المنسربة في دخيلة النفس البشرية القلقة الحائرة المضطربة وبإخلاصها للتعبير عن الذات الإنسانية في رحلتها المعذبة عبر دروب المجهول وبتناولها مأساة الفرد الضائع في متاهات قرن الرعب والحروب والألم المصيري للروح الفردية المتعبة، ورصدها من طرف ثانٍ لحركة الثورة والنضال العربي، والتزامها بتطلعات الجماهير المسحوقة، وتعبيرها عن هواجسها وأمانيها في التحرر والخلاص، ونشدان الحياة الكريمة المنذورة لتحقيق العدالة الاجتماعية المتوسّمة، أن تلقى لها صدى فعلاً وضجة قوية في صفوف المثقفين التقدميين من قراء الشعر في وطن العروبة، بل وفي صفوف بعض المستويات الشعبية المحرومة المضطهدة ذات الثقافات المعرفية المحدودة، كما تمكنت أن تشقّ طريقها إلى صدور المجلات والصحف الأدبية والفكرية وإلى دور النشر والطباعة في مواطن الإشعاع الثقافي حينئذ وحتى إلى منهاج تدريس اللغة العربية في بعض الأقطار العربية المنفتحة تعليمياً وفي مقدمتها سورية.

ومع أن هذه التجربة الغضة اليافعة آنذاك قد واجهت في مسيرها المجهد جُملة من العقبات الاتهامية، والاستنكار الصريح لبدايات إنتاجها والهجوم السافر الشديد القسوة عليها من قبل فئة من الكلاسيكيين المتشددين ومن هيئة المجتمع المحافظ فكراً وشعراً وسلوكاً وتقاليد، فإنها، بإيمان أصحابها من الشعراء الشباب وقتها الطامحين المثقفين ثقافة عصرية حضارية والمتأثرة بالوافد الغربي المجدّد ثبتت قدميها على أرض تحملها ضدّ ما كان يُكال لها من تُهم وافتراءات، وجمعت

حولها لفيفاً من الأنصار والمشجعين والمعجبين، بما قدمته من جيد العطاء الشعري الممثل لتطورنا الأدبي.

تأثر موريس قبق بحركة الشعر الحضاري تأثراً صميمياً مدروساً فقراً بتعمق دواوين خليل حاوي وخاصة (نهر الرماد) وأعمال أدونيس المبكرة في صدورها وغيرهما من روّاد الموجة المجددة وتمثلها خميرة ناضجة، وعرّج بعدئذ على ذاته يستنبت موهبتها الإبداعية الغنية الرؤى بالتجارب الانفعالية، والهواجس الخيالية، فولد من ثمار هذا التمازج التكاملي شاعر يُجهد أعصابه حقاً وراء الشعر "الصافي" في تجديده مضموناً وشكلاً لتتوهج قصيدته باللهب الأزرق.

ولعلّ الجنس هو المشكلة الأثيرة، ذات الوقع الوجودي الضاغط، والمطروحة بعنف طاغٍ آنذاك على كينونة المجتمع العربي المشدود إلى ربقة التقاليد الاجتماعية المتوارثة التي رمت بكل ثقلها واستفحالها أمام شاعرية موريس، موضوعاً له أبعاد وجوانب إشكالية، إلا أنها بكل تلاوينها واختلاجاتها تُرعش جسدانية الإنسان العربي المقموع وتهيم به، لأسباب دينية واجتماعية ووراثية، في مفازات التخيل المريض والتصور المكبوت عبر أحلام يقظة قاسية أشبه بالغيبوبة الحمراء تعويضاً عن حرمان مرير من الحصول على المتع الجنسية واللذة الغريزية.

ومن هذا الحس الغابي الفطري لدى الرجل والتولّه بالاصطياد والوقوع على الطرائد والتطلع التلقائي السليقي إلى مظهر يتماهى مكتملاً في تعامل الذكورة بالأنوثة وتواصلهما الشهواني بحرية الموافقة والقبول والرغبة من قطبي المغناطيس التجاذبيين، انعتق الشاعر من أسر القيود المفروضة على الفرد والجماعة في التعبير الطبيعي عن حاجاتهما المشرعنة الفيزيولوجية والتكوينية وكبح تطلعاتهما تمشياً مع التعاليم الروحية العقائدية المنزّلة واحتراماً لقدسيتها السائدة في الضمير الجمعي للمورّثات البيئية؛ يرصد في كثير من قصائده عبودية الإنسان للجنس آناً كحالة محرّمة ما لم ترتبط بالعرف البيئي المشروع، وآناً آخر تحرريَّته من رقبته الضارية والتصدي لـ"التابو" التحريمي القمعي لممارسته ضمن هامش من حرية مرغوب بتحقيقها ولو بالتمني، ويحاول أن يخلق من المستغرب المستهجن في الذاكرة الأخلاقية الشرقية الجمعية، معقولاً مقبولاً، مصوراً إبداعات الإنسان أياً كانت جغرافية مولده وحياته عندما يتخفف من وطأة شهوته الزنيمة، وانطلاقة في آفاق أسمى شأناً وأكثر تصعيداً وقدرة مهولة على الفاعلية والعطاء:

ها أعياد الشهوات... هنا خمرٌ وأناجيلٌ حُبلى
وإله ترشح قربته نطفاً، لا عقم ولا صِلاّ
وهنا عذراء تتلقى فحْلاً شبقاً
ينهدُّ ويسلبها في خبطة ساقين بكارهْ
يا طيبَ الصيد السهل،
بلا طُعمٍ وتحدّب صنّاره

وبحسٍّ التجربة الحضارية الواثق من صحة مقولاته المغايرة للمألوف بل المستنكَرَة من قِبَل سطوة العامة، يحاول موريس قبق بوعي استباقي أن يرفض... أن يقول (لا) بعناد... أما المواريث الطموطمية المستهلة البائدة يصرخ (لا)... وأمام المخلقات الباهتة المنقرضة للتربية النفسية والجنسية المعمول بها في الشرق العربي الرجوعيّ الخامل يضجُّ بـ(لا)... إنه شاعر الرفض والتحدّي والمجاهرَة بآرائه الاقتحامية المارقة على السائد السكونيّ وشاعر الأخذ بالطرح الجديد لحياة الإنسان المتطورة المنفتحة على جديد قادم في النصف الثاني للقرن العشرين، قرن سيطرة الآلة والآلية والسأم والفراغ على وجود الفرد وكتلة الجماعة، لذلك فهو ثائر ثورة بدئية وبدائية، تقترب أحياناً من حدود الرؤيا الغرائبية المحببة المدهشة لشاب يقف حائراً ذاهلاً تجاه ركود الحياة العربية وجفاف نسغ التجدد فيها وتطرح أحياناً أخرى نواة لمشروعها الفكري أو الشعري الهادف إلى استيلاد مفاهيم متجددة لقضية حرية الفرد الاجتماعية ولكنْ في إطار من التعامل الموضوعي مع حرية الجماعة والحفاظ على معتقداتها الروحية والسعي في الوقت نفسه، إلى تطوير آليات تفكيرها باتجاه مساقات التحرر والتقدم التدريجي المرحلي للوصول، عبر مفاعيل مرور الزمن وتأثيراته، إلى الأخذ بمنظومة قيم حديثة ومعاصرة تكوّن بنية المجتمع المستجدّ المتحضر المنفتح على آفاق مختزنة من الحرية الواعية.

وثورة الجنس لدى موريس تتسم في تناوله لها بالجرأة الفكرية في خطابه للمرأة والسعي إلى إخراجها من قمقم الكبت عن

طريق إغوائها بمقارفة التجربة الجنسية المقموعة ولكنها، شعرياً، لا تنزلق إلى مهاوي الوصف البهيمي المكشوف المحرّك للغرائز الدنيا:

لا تخالي درب المحبّة صعباً
جَرّبي خطوة فتمشين ألفاً

ومن هذا المنطلق تتحدّد طبيعة ثورته أيضاً على الأصول الكلاسيكية المتوارثة للمعتقدات الاجتماعية وما فيها من تقييد لحرية الفرد وضغط على كينونته واضطهاد لنوازعه الإنسانية وكبح لأهوائه وغرائزه البشرية، فهو يرى أن الدرب السالك لإرضاء الله يكون أيضاً عن طريق الصفاء والمحبة والبذل (فما لنا سوى بياض الصبح رحمه) وليس فقط عن طريق تطبيق الطقوس الدينية المتزمّتة في حزمية أدائها والالتزام بالتعاليم الإلهية المنزّلة التزاماً حرفياً شمولياً متشدّداً:

الابن والروح القدس
والآب
أقداسها تهرّأتْ وأنتنتْ
شموعها تفحّمتْ في نقرة التكهّن المذابْ
وطامنت خدودها وسائد الترابْ

ولأن المجتمع بتكلسه وتحجّره وموروثاته التاريخية المتجاوزة ومواضعاته التقليدية المصمتة لا يسمح بالعلاقة الطبيعية المتبادلة بين الجنسين كحالة متطلّبة بيولوجياً منذ فجر الجبلة الجنسانية الثديية لدى طرفي الأنوثة والذكورة... بالإنسانية المتكاملة بين الرجل والمرأة كثنائية متفاعلة، صداقة وحباً وأُلفة...، تجاذباً جسدياً غرائزياً وتواصلاً عاطفياً نفسياً، فإنه يدفع بالشاب خاصة إلى ممارسة الصورة المشوّهة الحيوانية المبتذلة للجنس، ويُغويه بارتياد "المواخير" المرخصة والمهرّبة في الشرق بما فيها من نتن وعفن وتجارة ورخص إنساني وانحطاط خلقي ليفرّغ شهواته الجسدية المحتقنة... أي بمعنى آخر، إن المجتمع بما هو قوة كابحة مسيطرة بتحريماته الضاغطة و(لاءاته) المستعمِرة القامعة، هو الذي ينمّي فاعلية الرفض والتحدّي في الإنسان المشحون بالرغبة المكبوحة ويحفّزه لمخالفة السائد القسري المهيمن للخروج عليه طلباً لاستنشاق نسمة من الهواء المحرّم:

لا تزنِ... كيف: لا
والقسر يغذو الرفض، يستنزّه
بكزّة الأضراس والتكبيل
لا تزنِ... كيف: لا
حتى الصخور تستطيب حكّة الإزميلْ
وكومة الرماد، نفخة الرياحْ

وتغزو قصائد موريس قبق ذات النكهة الجنسية رموزٌ شفافة أو غامضة لعضوي الذكورة والأنوثة عند الرجل والمرأة، يستعملها الشاعر بإبداعه ومهارة وافتتان، بل وباحترام وتقديس مفرط لهما، على اعتبار أنهما آلتا الخصوبة والنسل والإيلاد ومُحرّكاً الشهوة التكاملية المتبادلة عند الجنسين:

أمليكة الأصداف راوغنا
في ساحل الإسفنج عَّرافُ
وشراع يختٍ أبيضٍ شبقٍ
ملاّحه، إنْ طاش، مجذافُ

فالرمز هنا قريب ملموس ظاهر المعنى، فكنايتا "اليخت" و"المجذاف" لا تحتاجان إلى تفسير وشرح وفضل بيان، لا من حيث التكوين والصورة، ولا من حيث المغزى الدلالي، فالعملية الجنسية هي نوع من (الإبحار) في أمواج اللذة وهكذا تتصاقب الصورتان المادية والمعنوية تمام التصاقب في هذا الرمز وتنكشف أبعادهما المشهدية، ويُستخدم الشعر الفنيّ تعبيراً موحياً عن التألّق الجسدي لتجلّياتهما المبرّحة لدى (البحّار) و(الحورية).

وتتكرر صورة (اليخت) وصورة (المجذاف) أو (الصاري) أو ما يشابههما في الإيحاء، بالشكل والفعل كرمزين لآلتي الرجل والمرأة ضمن مناخ بحري من ريح وأشرعة وملاحين ومرافئ، في مواطن أخرى من قصائد موريس تأكيداً على الدلالة المشار إليها سابقاً، كما في قوله مثلاً:

بينا (زيوس) لا ينِي يحتبل الطهاره
يفترس النساء في سواحل الدعاره
ويقلع الصاري العتيق، يولد الجديد
في مرافئ تعجّ باليخوت

أو في قوله وقد استعمل (الفتاح) رمزاً للخطيئة البشرية الأولى كما ورد في الموروث الديني رصداً للتجربة الجنسية الإغوائية بين حواء وآدم:

أيستردّ نكهة العطر الخبيء آدمٌ
أينزف التفاح حول مائده

أو في قوله وقد استخدم العامل اللغوي وطوّعه تطويعاً جنسياً عندماً رمز بتعانق الحروف وتلاحمها مع بعضها بعضاً بتعانق الرجل والمرأة وتلاحمهما في أثناء الفعل الجنسي واندماجهما في لذاذاته:

كيف ترضين بالفواصل جذلى
مشتهى الحرف أن يُعانق حرفاً

وهو لا يكتفي بمثل هذه الإيرادات الرمزية المومئة إلى مُضمَراتها ومغازيها المواربة والكنايات الوامضة ذات الدلالات الجنسية لعضوي الذكورة والأنوثة وإنما يتمم الصورة الوجودية الأزلية لكينونة النساء والرجال بمحضرات الإغراء الجنسي من قِبَل المرأة واستدفاع الشهوة الغريزية للرجل:

لِمْ تصرخين: محدّق وقحٌ
ورداؤك البحريُّ شفّافُ

أو في قوله وقد توجّه نحو المرأة وجسدها كرمز من رموز التنويل والإعطاء والمنح أو الاستجابة والمشاركة والتفاعل مع الرجل ناراً واشتعالاً ولهيباً ورغبة وشهوة ودعوة... هاهي الأنثى تستهوي الشريك وتستغويه بمفاتن جسدها المثير وإغراءاته الجنسية:

تعال الصَقْ بموقدتي
وبي إن أعوزتْ جذوه
ونَهْنِهْ مفرشي لهباً
وليل تجرّدي صبوَهْ
تعال أكنْ رصيف لظىً
وطِرْ بي أستحلْ صهوَهْ

والشاعر مؤمن بـ(الحضارة) الإنسانية الحديثة المبدعة تغذّ طريقها إلى الشرق المسترخي النائم الكسول العائش على بدائية الماضي، لينبعث من رقاده فهو أبو (الحضارات) وموطن ولادتها الأولى منذ الأزمان السحيقة، ولاشك أن مثل هذا التمدن الحضاري الجديد سيقود بالنتيجة في تصوّر الشاعر وحدسه إلى سبي الطحالي وحرقها مع العرامط والمزيفين والدجلة في المجتمع الشرقي المكبّل بأغلال العادات والتقاليد الجائرة وينبئ بالوجوه النقيّة الواضحة الطوية ويفضح الدمى المحنّطة والأقنعة المستعارة ويبشّر ببعث الإنسان العربي المتحضّر بعد تخلّفه الظلامي واستعادته لذاته المغيّبة عن الفعل والفاعلية متى استردّ حريته المستلبة وانعتق من قيود عبوديته:

جيشٌ من الأموات حول شرقنا يرابط
يُحاصر التاريخ بين دفتي زمانه،
يُسمّر الخليقَهْ
ينصب منجنيقَهْ
يدك نصف برجنا بوابل الحجارهْ
يهدر: لا تقاوموا
سوف: تعود خائباً
لن يرفع الأكفّ مَنْ تروسهم
صفائح الإيمان بالحضاره

لكن الشاعر المؤمن بهذه الحضارة، خائف من غد هذه الحضارة، ومستقبلها الأسود، غد النيران والهدم والتدمير، ومستقبل الانطفاء والفناء والعدم للإنسان، فجنسنا البشري. كما يقول موريس في مقدمة قصيدته "العلقم البرّي". غده يقفزُ فوق جرف، ويستعجل السقطة وسدنة معابده يحرقون البخور في خوذ الحرب ويشتمّون أرج الأعشاب الطفيلية في مستنقع الموت وهم مستريبون، أما أنبياء عصره، حَفَدَة (جوبيتر) فنرجسيون... لماذا إذن. يتساءل الشاعر. لا يُستنفر الضمير العالمي ويستردّ ورقة نعيه قبل أن يتلقّفه سرداب العدم:

غدنا كهف رماد أزليّ
معبد غاوى حروفاً في شفه
غدنا عشر وصايا تتناهى
في هيولى الوحل، تعنو مدنفه

وهكذا فـ(بطل) القصيدة عند موريس إنسان. على الأغلب. مصلوب في قن يتنفس عفونة القديم وروائح مستقنعاته وتعصف برياح القمل والأوبئة والأمراض المزمنة العصية ويجرّده بلل الأمطار الاصطناعية من ذكرياته الحميمة وتطعنه الحراب المسنونة لدى أية محاولة منه للانعتاق، ولكنه مع ذلك إنسان يشتام. بالعمل والأمل. مرفأ خلاص... نافذةً على العالم... واحة يلتقط فيها أنفاسه المتعبة، وليس ثمة إلا (الحب) بمعانيه الطلقة السمحاء الصافية يسوّغ وجوده ويبني مستقبله ويرسم أحلامه وينفض عنه صدأ الثلث والحيرة والضياع النفسي

المعتم، فيرتمي على هذه المحنة الإلهية، منحةِ الحبّ بوجد صادق، وعاطفة مقدّسة ولهفة طافحة تريد أن تتحرر من رغاب الجسد الآنية الآثمة ونزواته البهيمية العمياء لتصل إلى حقها في التعبير عن (عاطفتها) الوجدانية النبيلة في الشعور الدافئ بمشاعر الحب (البريء) المتحلّل من دفن الجنس والنادم على (ليل ذنوبه) الطويل:

أطفأ الطهر شهوتي إذ تبدّيتِ
وصلّى في معبد الصبح غربي
موسمي عفتُ قطفَه
وتمنّيت على نخلكِ السرابي صلبي
إنها توبة تبرعم في ظني
ويغزو بياضها ليل ذنبي
كان أمسيَ طيشاً
وعفوكِ أنهار خلاصي
وأنتِ أنتِ مصبّي

من هذه النزعة الرافضة لمنطق السلفيين في مختلف السبل والاتجاهات، امتدَّت ثورة موريس حتى على الموضوعات الاجتماعية المعتادة، أو السياسية أو القومية أو ما يسمَّى بمذهب الالتزام أو الهدفية في الأدب فخلا شعره منها خلواً تاماً يدعو حقاً في العرف الأدبي السائد آنذاك . والوطن العربي تشتدّ عليه هجمة المؤامرات الاستعمارية . إلى الاستغراب والدهشة والتساؤل وأحياناً التشكيك البريء المقصد والنية، وعندما كنت أجادلُه في هذا الأمر . وكان أحد أصدقائي المعدودين من نسيج البيئة الشعرية في حمص وكنتُ كذلك بالنسبة له . يحسم رأيه بقوله: ((إن هذه القضايا أدخلُ في علم الاجتماع والاقتصاد والتاريخ منها بالشعر))، كما فرشت هذه الثورة جناحيها على أدوات الصياغة الشعرية عنده فرأينا موريس يستخدم (حكاية الأسطورة) في عدد من قصائده استخداماً موفقاً بدلاً من طرح الموضوع بمواجهة مباشرة، فيستعمل أبطال بعض الأساطير القديمة المعروفة متكآت لمقولاته الفكرية وإسقاطاته الرمزية كتوظيفه اسم (مولوخ) الإله الفينيقي الذي كان يتعبده نسل صور رمزاً للشهوة الغابيّة المذكورة (ويذكر أن المؤرخ سترابون قد عايَنَ تمثاله في أحد معابد صور حوالي 450ق.م) واختياره اسم (مركبولو) الغربي كذلك رمزاً للرحالة المعاصر أو السندباد الجديد الجوال الطامع في كنوز الشرق وأُلهياته واكتشافه بعد عودته من رحلته العجائبية إلى هذا الصقع المجهول من العالم أن هذه المنطقة النائية ليست شرق المساخر التي تناهت إليه أخبارها المزيفة ولا شرق الرمال والهوادج والظعينة والطلل والخرافات والغزو والسلب والنهب وحياة الصعلكة والتوحش في البوادي والقتل والإبادة والحروب الثأرية ولا الشرق المنتن العفن بروائح تقاليده وعاداته المزكمة للأنوف بل هو شرق الحضارات الآبدة في قديم الأزمنة الموغلة وسحيق الأحقاب التاريخية الأولى لبدء الإنسان وأبجدية تقدّمه على وجه البسيطة البكر بعطائها النادر في الإبداع والاختراع وصنوف العلم وهاهو الآن يستعيد "شرقيّة" وجوده الشرقي مجدداً تحت أشعة الشمس في العصر الحديث ليظل عظيماً عظمة موروثه الحضاري وتاريخه المعرفي:

مر كبولو، عبر الجسر إلى الصين وعادْ
يتباهى أنه طوّف في رحم المجاهلْ
واستعادْ
صورة الهودج منكبّاً
سنام الجمل المكدود تبريه القناطر
وأتى بالخز والمرجان... لكنْ
أين... أين الشرق... لا رِقٌ
ولا غزو مفاخر؟!

نذكر هذا ونضيف إليه قدرة توظيف الشاعر (شعرياً) لأسماء آلهة أسطورية مشهورة أمثال (زيوس) و(عشتار) و(فينوس) توظيفاً معاصراً في قصائده تبدّى بإسقاطاته الحضارية ودلالاته الرمزية وأبعاده الجمالية واستغراقاته العاطفية على صعيد الجواهر والمظهر معاً.

على أن هذا التمكن من تجديد الموضوع كان يرفده تمكن آخر في الأسلوب، فموريس شاعر يحكّ قلمه كثيراً ومريراً حين يبدع نصّه الأدبي أياً كان نوعه وجنسه وهويّته وينقّح عمله الشعري بالذات تنقيحاً مرهقاً وهو يكتبه ويحرق أعصابه ودماءه وعقله في القصيدة المعدودة الكلمات أو في بوحته القصيرة الملهوفة أو في آهته المتصعدة من أعماقه حرقاً بطيئاً نازفاً صبوراً، فولاداته الشعرية عسيرة ومخاضها صعب، ليس بمعنى أنها فجّة

أو قاصرة أو متمنّعة لا... لا... ولكن بمعنى أنها صابرة متأنية وضنينة باستخدام (الكليشة) التركيبي الجاهز، كارهة للابتذالات التعبيرية المتوارثة، مبتعدة عن السهولة أو البساطة أو المباشرة إلا إذا كانت فنية رفيعة راقية المورد والجريان والمصبّ سامية الإيراد والموضع والمنزلة، ومن هذا الحب للابتكار والشغف به نقع أحياناً عند موريس على الجملة المتصلة بتدفق بعيد عن التداخل والترقيع والحشو والمشحونة شحناً أسلوبياً بالقوة والتفجر والنبض العاطفي وأحياناً أخرى تُطالعنا في بعض نصوصه الجملة الشعرية المتوسطة المدى أو القصيرة والمقطّعة تقطيعاً موسيقياً مناسباً للمعنى وفيهما يضطر الشاعر إلى اللجوء لانفراد شطرة أو موجة لغوية بكلمة واحدة أو كلمتين يتوقف في آخر أي منهما توصلاً إلى مواءمة القافية لسابقتها، إضافة إلى ورود أفعال في شعره تستعمل بجدة وابتكار وبصيغة البناء للمجهول، وبألوان جمالية وحيوية بديعة (أمليكة الأصداف راوغنا . تلقف الضوء من شقوق الدفوف . وضوّات مقابر العشاق بالشموس . ومورست في نهزة الولادة الطقوس . ونُوهبت حوصلة الزمان . وكان أن أجّت الأعشاب، أن تفاوح اللبان . وتمرّى وجهاً غولياً . هيولى الوحل . جوريّة الرّغاب . تنقّلوا على دروز الصخر...) ونلاحظ أيضاً رفضاً لآلية الصور القديمة المستهلكة المجرّدة بكل برودتها وعقليتها لدى قصيدته، وإخلاصاً فنياً ونفسياً لخلقها وتجديدها (حتى الصخور تستطيب حكة الإزميل . يا طيب الصيد السهل بلا طُعمٍ وتحدّب صنّاره) وإصراراً على تحليق الصور في شكلٍ انخطافات متتابعة تنشدُّ الواحدة منها إلى الأخرى بحتمية عضوية فنية متعانقة، لا بسببية منطقية ذهنية جامدة، وعندئذ يتحد التعبير بالعبارة ويندمجان في صميم التجربة الإبداعية باحتواء تصويري جذّاب ينأى عن التقرير والتجريد والهلامية والمباشرة ويحفل بالتدفق الجمالي الصنعة في أدائه الأسلوبيّ المجدّد:

هاجرت ساعةٌ ومعبودتي السمراء
تُغوي بنانها... تتبرّجْ
والمرايا في مرسم الضوء حارت
أي أوضاعها أحب وأبهجْ
مِرْوَدُ الكحل ذوّب الليل في رمشيه
فالعين نجمة تتوهّجْ

***

إن نظرة إلى الشكل الخارجي للقصيدة في ديوان (الحب والهوت) تريك أن الشاعر قد استخدم شكل نظام الشطرين في بعض قصائده وإيقاع نظام التفعيلة في بعضها الآخر ولكنه في النظامين كان مجدداًِ ضمن مرحلته، ويبدو متأثراً في النظام الأول بمدرسة الشعر اللبناني الرومانسية الرمزية وعلى رأسها سعيد عقل، أو بلغة نزار قباني في بدايات شعره في الحب والغزل بالمرأة ووصف مواطن الجمال المثير والإغراء الجنسي في كنوزها الجسدية كما يبدو متأثراً في النظام الثاني بمذهب الحداثة في الشعر وعلى رأسه خليل حاوي في شعره الذهني، لكن موريس . والحق الموضوعي يُقال . صفّى هذين التأثرين بمصفاته الفنية الخاصة فبدوا كأنهما من صنعه وابتكاره، فشخصيته الشعرية مستقلّة لها هويتها النوعية وملامحها الفارقة في التعبير والتصوير ما أمكنها تحقيق ذلك على أرض الشعر في الواقع أو في سمائه بالحلم.

وفي الختام يمكن لنا أن نزعم فنقول إن التجربة الإبداعية للشاعر الراحل موريس قبق قد تلمَّست بشكل مبكر جسد الحداثة ككائن . كان قيد الإنجاز الأوليّ آنذاك . يمكن حصره زمنياً بالثلث الأخير من الخمسينيّات ومطالع الستينيات من القرن الماضي وقامت بمغامراتها الواعية داخل النص الشعري من حيث العمل على ابتداع روحية جديدة للغة تجهد في الإطاحة بقوالبها الجاهزة ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً وتسعى وفق مقدرتها لاختراع أنماط تعبيرية مبتكرة الصياغة ذات حساسية فنية غنية بالإيحاءات والدلالات، ومن حيث رنُوّها أيضاً إلى تخطي الصورة الشعرية العربية القديمة في تاريخها الطويل المتوارث المتكرر وافتراع جمالية مستحدثة لها تعمر بالدهشة والإدهاش والتماس الجدّة والتجديد في تشكيلها بما هي كُنْه الشعر وفِقْه القصيدة أصلاً، ومن حيث تلوين الإيقاع الشاعري الناتج عن نظام الشكل التقليدي أن شكل أسلوب التفعيلة وشحنه بطاقة تستخدم فيه اللفظة لتوليد الحركة الداخلية النفسية التي تصنع الوقع والتوقيع وتمخّضه من أعماق

النص مندغمة بتعبئة نغمية أو موسيقية ترشح وتتقطر من اللعب الفني المشغول بحرفيّة في الوزن العروضي والقافية المسكوبة، ومن هذا كله يحق لنا أن نحكم حكم قيمة قد يكون مقارباً للصواب فنقول إنّ... موريس قبق(3) قد استوعب بدايات تشكل مفهوم الحداثة أو مفهوم "الشعر الحضاري" استيعاباً واعياً مبكراً على أنه دخولٌ في الداخل وليس قشرة على الخارج.

المصدر والإشارات:

1 . (الحب واللاهوت) هو الديوان الوحيد المطبوع للشاعر موريس قبق وقد أُغفلت فيه سنة الطبع إلا أن آخر قصيدة فيه مؤرخة في الأول من كانون الثاني عام 1962 كما أغفل اسم المطبعة إلا أنني متأكّد أن طباعته تمّت في مطبعة (خالد أدهم) بحمص الكائنة آنذاك على (طريق الشام) وقد قدّم له الشاعر كمال أبو ديب وصدر على ما أتذكر في بداية العام المذكور سابقاً. أما غلافه ورسومه الداخلية فقد صمّمتها ريشة الفنان المرحوم أحمد دراق السباعي، وعناوين قصائده كتبت بقلم الخطاط جورج الراهب.

2 . كان الصديق المرحوم موريس قبق قد أملى عليَّ في بيته وأمام والدته رحمها الله، ومن ذاكرته الحافظة عام 1963 ثلاث قصائد طويلة له لم تنشر إلى الآن، أحتفظ بها في كرّاس خاص، إحداها بعنوان (شهيد النهد الأسود). وأوصاني . وهو يومئذ في أوج الشباب . ألا تطبع إلا بعد موته.

3 . ولد الشاعر موريس قبق عام 1932 في مصياف من أبوين حمصيين ودرس في كلية الآداب . قسم اللغة العربية . بجامعة دمشق، ومارسَ تدريس الأدب العربي في ثانويات حمص وكان مدرساً مخلصاً قديراً ناجحاً، ثم ترك التدريس ليعمل في صناعة العطورات والصابون وأدوات التجميل وتوفى عام 1996 إثر نوبة قلبية.

4 . من وصية الشاعر موريس قبق لصديقه الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور (نزيل مخيم اللاجئين في حمص وهو من مواليد حيفا 1946) بعد أن عرض عليه هذا الأخير ديواناً كتبه وله من العمر أربعة عشر عاماً وعنوانه (نجوى الوطنية) وقد وردت في مقدمة (ديوان أحمد دحبور) الصادر عن دار العودة ببيروت عام 1983: [المسألة إذن أكبر من الزمن مع أن الوزن ضروري، فأن تكون شاعراً يعني أن تكون شخصاً مختلفاً، لا بمعنى السلوك المباشر أو الثياب أو الهيئة... بل هنا، في الداخل، أن تتأمل وتقرأ، أن تكون لديك قدرة على تمزيق ما تكتب، أن تحذف وتضيف... أن تعي مسألة الوحدة الموضوعية والوحدة العضوية في القصيدة... ألا تكتب ما هو سهل ومألوف، ابتعد عن الكليشيهات والتعابير الجاهزة، ابتكرْ... تخيَّلْ... هاجِمْ، لا تهادنْ أبداً...].

ويلمح موريس قبق في يدي ديوان الخمائل، فيقول: إيليا أبو ماضي شاعر كبير، لكنك لن تصبح شاعراً كبيراً إذا ظل أبو ماضي شاعرك المفضل. كيف؟ لا أعرف أن أشرح لك هذا الآن، ولكنك ستبتعد عن مرحلة أبي ماضي شيئاً فشيئاً، وفيما بعد، عندما تصبح شاعراً ذا صوت خاص قد ترجع إلى أبي ماضي بطريقة مختلفة].

ويتابع أحمد دحبور ذكرياته مع موريس فيقول: كنت أفهم كلامه ولا أفهمه، أما اليوم الذي أطار صوابي فيه، فهو حين أخبرني [أن الشعر الحديث هو الشعر... أما هذا الكلاسيكي السلفي فقد انتهى أمره].

. لا يمكن.

ويضحك موريس قبق: [أراهنك أنك، بعد سنة واحدة، لن تكتب إلا الشعر الحديث].

ويوم أتيته سعيداً بخسارة الرهان، قال لي: [هذا لا يكفي.. الشعر الحديث يعني أن تكون حديثاً في روحك ولغتك، وليس في الوزن فقط... الحداثة تعني التغيير والتجديد باستمرار، يوم تكف عن تجاوز نفسك تكف عن أن تكون شاعراً...] و[اكتبْ... واكتبْ بشكل مختلف وليكن رهانك على الكون كلّه كأول دفعة على حساب الشعر].

محمد قرانيا

زجاج الوقت وتقنية الرواية الجديدة

ساعدت (المثاقفة) على تطوير الرؤية العربية لفن الرواية التي بدأت تتمرّد على الخطية السردية، فغدا جانبٌ منها مسكونٌ بهاجس التشكيل والانكتاب، بغية التخلص من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزالِ الواقع والرؤية معاً إلى علاقاتٍ مبسطةٍ تعمل على قسر الواقع لتشكيله وفق رؤىً إنسانيةٍ جديدةٍ؛ وهمية ومنطقية في نصّ يزخر بالاحتمالات.

تنتمي رواية "زجاج الوقت" للروائية "هدية حسين" إلى "الرواية الجديدة" التي تتسم بسردها المراوغ، ومضمونها المتداخل، من خلال الاشتغال على فنية مخاتلة تعتمد التفكيك، وتفسح المجال لتوالد تناسلات حكائية، تلفت النظر باخترام نسق السرد العام، فتزيل بذلك الحدود المنطقية للحكي، وتفتح الآفاق على سردٍ تعبيري يتواءم مع واقع متفكّك اجتماعياً وثقافياً وسياسياً، وبصورة أكثر وضوحاً؛ غدت الرواية الجديدة فضاءَ اشتغالٍ تجريبي عالٍ يغامر بحدود الرواية، ويحطّم أعراف السرد، سعياً وراء اقتناص الصورة الكنائية تعبيراً عن الاحتجاج الموجّه ضدّ الآخر القابع هناك خارج شبكة السرد المتداخلة والملغّزة. حتى لتغدو الرواية كأنها تنحت في واقعٍ غرائبيّ بحثاً عن شيء مجهول؛ ربما تجلّى في البحث عن الحياة،أو البحث عن الإنسان، أو البحث عن الحب، أو البحث عن جميع هذه المطلوبات معاً.

في التحقيب الانتمائي العراقي، ونتيجةً للحروب وفقدان الأمن، برزت مؤشرات جديدة للرواية، تتمثّل في إبراز التجاوز، والوقوف على إشكالية الخوف الإنساني، وتعميق الرؤية الواقعية، ومن ثم التعرية من خلال الكشف والإدانة غير المباشرة، وقد تمخّض السرد خلال ربع القرن الأخير، عن كثرة الشخصيات الفصامية الهذيانية التي يمرّ من خلالها الحدث الروائي، الذي تجسّد في "زجاج الوقت" عبر شخصياتٍ ثانوية تعيش على هامش الحياة، ولكنها أثيرةٌ، تتربّع على متن السرد لتنهض بالحدث مع أخواتها الشخصيات الإشكالية التي غالباً ما تتصدّر الرواية الجديدة، لتحمل هموماً معرفية أو (حياتية) مفتوحة على كل شيء.

إن من بين تقنيات اللعبة الروائية الجديدة عدم التركيز على دورٍ رئيسٍ للبطل، وألا يقع السرد في شراك دوران الشخصيات حول شخصية معيّنة ينتزعها البطل من الهامش ويضعها في المركز. لذلك اشتغل النصّ على لعبة حيادية المراكز والأمكنة والأدوار، على الرغم من أن الشخصيات يتصل بعضها ببعضٍ بخيوط القرابة والحبّ، ولكنها بدت صلات عنكبوتية واهية بسبب الأوضاع السائدة، ويلاحظ أن الرواية لا تحتفل بشخصية رئيسةٍ

تظهر وتختفي، بينما تؤدي الشخصيات الثانوية دورها في ظهور اعتراضي للنسق العام، ثم سرعان ما تتلاشى، وكأنها فقاعات صابون.

والكاتبةُ في كل ذلك تحاول أن تقارب بين الغريب المدهش، والملتبس الناجم عن ضبابية الواقع وهيولاه المخيفة. ومع هذا، لم تكن الرواية رواية الساردة/ الكاتبة . كما يتوقّع القارئ . وإنما كانت رواية العمة، ومع أن الشخصيتين إشكاليتان مريضتان نفسياً، حيث تعيشان في شبه عزلة عن العالم، وكأنهما مقطوعتا الانتماء، إلا أن شخصية العمة كانت أكثر اكتمالاً، حيث تتشكّل حياتها من البداية حتى النهاية داخل شرنقة صنعها لها المجتمع البطريركي، إذ حال أخوها دون زواجها ممّن تحب، فعاشت عنوسة راكدة، انتُزع منها الفرح والحب بقسوة، ولم تعد تملك إمكانية التواصل المعتدل والسوي مع الأشياء والعالم الخارجي: "أنتم تعرفون، أن سنواتي قاحلة، وعليَّ أن أتصبَّر، ولا سبيل لذلك إلا بصناعة الأوهام"

(ص**18**).

تنتمي الشخصيات إلى زمنين متباعدين، ولكنها تنفتح على الحاضر، فتسترجع بعض شخصياتها من بداية القرن العشرين وتضعها وجهاً لوجه مع شخصيات الزمن الراهن، ثم تُجري بينهما مقابلة (مرآويةً) عفوية، وتربطهما بحكائية فنية، وبحركة تعويضية تتضمّن أحداثاً متناسلة، تنبثق عن وقائع تقدّم نفسها بطريقة واعية مرّة وغير واعية مرات. فشخصية "يونس" القادمة من زمن يعود إلى مطلع القرن الماضي، شخصية (زجاجية) مفرّغة، تعكس أنظمة العشيرة التي حكمت بطرده من ديارها، لذلك فهو لا يعيش الزمن الجديد، ويظلّ يعتقد أن الحب الذي كان محروماً منه في ذاك العهد، قد بات بمقدوره الحصول عليه بعد مائة عامٍ من العزلة أو الموت: "ولدت بداية القرن الماضي، ولم أشبع من الحياة حين غادرتها... وها أنا أعود... وبين الولادتين زمنٌ مبهمٌ، لا تسعفني الذاكرة بالاستدلال عليه"(ص**11**).

إن الوحدة الأسلوبية للمبنى الحكائي، تُظهر جدوى التباعد الزمني لمجرى الأحداث، ولكن ذلك، لم يمنع هذا المجرى عن تدفقه، والتطاولُ الزمني يغدو محاولة مشبعة بالقصد الدلالي الذي يرمي إلى تسليط الضوء على معاناة شخصياتها وتكثيفه في كل تمفصل حكائي داخلي للرواية. والتطاولُ الزمني لحركة الشخصية هنا، وعودة "يونس" إلى الحياة بعد الموت، لونٌ من الواقعية السحرية (المركيزية) التي نأت عنها الرواية الجديدة زمنياً، لأنها رأت أن أهمية الوصف تكمن، ليس في الشيء الموصوف، وإنما في حركة الوصف نفسها، ولا يتعلّق الأمر بمزنٍ يمرّ، ولكن بزمنٍ يتماهى ويُصنّع الآن. فحكايةُ الطرد من العشيرة، والحبُّ المؤجّل، والزواجُ اللاحق والإنجاب والقتل، كل ذلك، يغدو الزمن الوحيدَ في الرواية الجديدة، الذي هو المدة التي لا يتجاوز زمن قراءة الرواية. وبهذا قُطِعَ الزمن . على الرغم من تطاوله . عن زمنيته، بعد أن كان شخصيةً رئيسةً في الرواية التقليدية.

لقد تخلّت الرواية عن الخطية الزمنية، وعملت على إقامة جدولة متراكبة أو متناضدة . حسب مفهوم الرواية الجديدة . تقطع العملية الحكائية، وتدفع السرد الروائي باتجاه الالتفاف والدوران، وقد اعتمدت الكاتبة النسق الزمني المتقطّع، الذي تتقطّع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، والصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فتبدأ السرد باستعمال الزمن الهابط، ثم ما تلبث أن تقطع الزمن الآنف الذكر، لتبدأ قصةً جديدةً. الأمرُ الذي من شأنه أن يُهمل الإنسيابية المعهودة في الرواية التقليدية، ويعوّض عنها بتقنية (التكسير) وهي ما تحمله دلالة العنوان "زجاج الوقت" حيث يتكسّر كل شيء؛ الزمن والأحداث والشخصيات، وقد عبّرت "حسيبة" عن هذا التكسير بعبارة "اللحظة الخطأ" التي تزامنت مع حكاية حبها المجهض: "في وضح النهار وتحت أشعة شمسٍ دافئةً أواخر نيسان... بدأها رجلٌ دخل حياتي في اللحظة الخطأ من تقويم

العمر، وقادني إلى حلمٍ ما لبث أن تحوّل إلى كابوس طويل"(ص8).

إن ترميز (الزجاج) هنا ليس تعبيراً عن (شفافية) أو ترفٍ، وإنما هو دلالةٌ عن سهولة (الكسر) لذلك كان تهشّمُ الشخصيات وموتها، نتيجة طبيعية لتهشّم الزمن، وهذا ما جعلها مفرّغة من الحب، وقد سكنت سحناتِها بعضٌ من ملامح شخصيات "إليوت" الجوف، أولئك الذين هشّمهم النخر، ونثرهم كقطع الزجاج، والتهشيم هنا ناتجٌ عن سيادة الزمن الأمني، وما تعاملُ رجال الأمن مع العمّة، بعد رحلة اعتقال وتعذيبٍ مضنية، سوى تجسيد للواقع المشذّب، أو الحقبة التاريخية المرصودة في الرواية، والتي باتت تمثّل وثيقة إدانة حيّة، وفضحاً لأعمال عنف السلطة وقمع حريات العامة التي تعيش في عزلةٍ نفسية وزمنية، ومصادرة الحقوق، مما أدى إلى عطب الشخصيات وتحطيمها كما يتحطم الزجاج، وقد اقتنصت الكاتبة . في هذه المسألة . من الرواية الكلاسيكية جانباً حميماً من (الواقعية) بوصفها التمثيل الموضوعي للواقع المعاصر، حسب مفهوم المحاكاة، من حيث التوصيفُ الواقعي لأسلوب الاعتقال، وما جرّه من معاناةٍ إنسانية مريرة، فكانت الواقعية أسلوباً روائياً يصف هذه الحياة المرّة، من خلال ظاهرة ملاحقة الواقع المادي بصورة تعبيرية مباشرة، أو بمطابقة لا تخلو من تسجيلية حرفية عالية، وكأن الكاتبة تريد بهذه الشخصيات المحبطة أن تنتصر على مخازي الواقع بمحاصرته وتقديمه في شكل وصفة أدبية قارّة، لكنها . الكاتبة . ما تلبث أن تدخل . من خلال الواقعية . عالم الفنتازيا السحري، فتلاحق العمّة بعد حريق المعتقل، وتنتظر كل يومٍ رؤيتها، كما انتظر (غودو/بيكت) من قبلُ، فلا تجد للعمّة أثراً بين المعتقلين، ولا في سجلات المعتقل!

لقد اتسمت الشخصيات بملامح المرحلة المحبطة، فقد عانت من همومٍ عامة، بل بالأحرى، عانت من كل شيء، ولم تطمئن إلى شيء، انطلاقاً من لا منطقية الواقع وغرائبيته. إذ كل شيء يعيش حالة حصارٍ، فالأفكار محبوسة داخل النفس، والإنسان محصورٌ داخل جدران بيته، والناس محجوزون داخل المعتقل، وحتى الحب كان محاصراً، فحياة الساردة "حنان" وعمتها "حسيبة فيصل" كانت محصورة ضمن دائرةً ضيقة، لا تتجاوز جدران منزلهما العراقي، تعيش كل منهما على أوهام حب عقيم، في زمن معبأ بالهموم، وكل قصة حب كانت تجري في دروبٍ نفسية وعرة ومنحدرات عميقة، إذ تتوهم كل أنثى منهما أنها تسمع من خلال علاقتها بالآخر أغنية الحياة.

إن الحبكة الأساسية في علاقات الحب، بين كل من "حنان" الفتاة المثقفة وزكريا الشخصية الذكية المخاتلة، وبين "حسيبة": الروائية، و"سلمان" الشاعر، كانت تتم في الخفاء، لذلك ظلّت العلاقة مسكونة بالخوف، مثقلة بالقيود والتردّد والقهر، والعجز عن التحدّي، وقد انعكس مراياً كل علاقة على الأخرى، الأمر الذي يُظهر جدب العلاقتين معاً، لأنهما انعكاس لحقيقة ما يجري في الواقع الاجتماعي من خوفٍ وتدهور وانهيار.

لقد تماهت المرأتان مع الوهم والأمل؛ "حسيبة" مع رغبتها في الحب، وفي كتابة رواية، بخطابٍ استيهامي عصابيّ، و"حنان" مع محنة الحياة اليومية والعلاقة العاطفية أيضاً، إلى أن حدث المنعطف الخطير في حياة المرأتين . وهذا هو جوهر الرواية الحقيقي . بعد العثور على جثة رجل مقتولٍ على الباب الخارجي للمنزل الذي تقيمان فيه، ولأن القتيل كان عضواً في الجهاز الأمني السري العراقي، يتمّ إلقاء القبض على العمة حسيبة، وتودع في المعتقل شهوراً، ولا تعود من مكان اعتقالها السري، إلا بقايا كائنٍ حيّ محطّم، وكأن أيام الاعتقال سحبت من جسمها أسباب الحياة، ففقدت القدرة على الكلام والحركة، ولم تعد تمتلك من أمور العيش شيئاً سوى انتظار النهاية، لتموت، بطريقة تراجيدية، وتخلّف وراءها ابنة أخيها "حنان" تكابد محنة العيش وحيدةً من دون أمل، وبخاصة بعد أن اكتشفت خداع زكريا، وقد أيقنت أن الحياة لا تفسح في جنباتها مجرىً لنهر الحبّ.

إن شخصيات الرواية على الرغم من ثقافتها ووعيها، إلا أنها شخصيات عادية، مآربها شبه المحدودة، لا تمتدّ إلى أبعد من سعة استيعابها، وهي عندما تطرح مشكلاتها، فإن طرحها ومعالجتها لا يبتعد عن عاديتها وعفويتها البسيطة إلى درجة السذاجة.

لقد عاشت الساردة والعمة قلقتين نفسياً ومشوشتين ذهنياً، وقد غدا قلقهما أزمةً وموقفاً من حركة المجتمع الذي تشوّهت صور أفراده، حاولت العمة التعبير عنه من خلال مشروعها في كتابة رواية لم تكتبها، والكاتبة بذلك تقارب أجواء "فرجينيا وولف" في جانبٍ من ثيمات عملها الإبداعي "رواية لم تكتب بعد" ولهذا صار من السهل إدراج الرواية في الإطار التجديدي الذي يقترب من التجريب، والعوالم المعرفية المستحدثة. وفعلُ الكتابة، أو مجرّد التفكير في الكتابة الإبداعية ذو دلالةٍ حيويةٍ وفق مبدأ "أن تكتب فأنت حي" أو "تكتب لتراهن على الحرية، ولئلا ترسّخ فكرة الفراغ القاتلة" وبخاصة إذا كانت العمة التي تجاوزها قطار الصبا تعيش بقايا قصة حبّ، ومثل هذه الحالة الحلمية تعيشها حنان أيضاً، لتنتهيَ الشخصيات نهايات مأساوية تحددها البيئة واللحظة التاريخية. ويلاحظ هنا أن الشخصيات زجاجية سلبية سهلة الكسر، وبخاصة الشخصيات النسوية، التي سلبتها الذكورة قدرتها على الاختيار والتعبير والحركة، فـ(تشيّأت) واجترّت أوهامها، لذلك لم تكن تتمتّع بنظرة تفاؤلية، ولم تُحدّث نفسها بتمرّد فعّال، أو النظر إلى أيّ لونٍ من ألوان التحدّي والثورة. إلا إذا سلّمنا باقتناعهما بأن الموت هو وسيلة الهروب الآمنة للنجاة من وصاية المجتمع البطريركي، أو هو في أحسن الأحوال احتجاج ضد نظام اجتماعي، لم تستطيعا العيش فيه. وقد أرهصت الرواية بأن حياة العزلة، والخوف من المجهول، والنهاية الفاجعة المأساوية، تزخر بالإدانة العامة، ليس للمجتمع المحلي بمؤسساته الرسمية والمدنية فحسب، وإنما للمجتمع الإنساني بأسره، ولعلّ المتلقي يتوقّع هذه النتيجة الدامية، التي تسجّل لصالح الرواية، بوصفها نهايةً حتميةً تصوّر استحقاق الإنسان المهمّش في المجتمعات النامية، لعدم قدرته على التواؤم مع معطيات الواقع، وبصورة خاصة، تلك الطبقة المثقفة التي تجد الفجوة عميقة بين ما ترنو إليه، وبين ما هو يوميّ قاهر وقادرٌ على الأرض.

وفي ظل سلبية الواقع وتضاداته، فإن السرد يشير بعفوية إلى محاولة فكّ عقدة فهم القارئ والمجتمع لخطاب المرأة المبدعة، حيث تُخلخل تلك الإسقاطات ما يراه بعضهم حالةً فردية تخصّ الحياة الشخصية للكاتبة، أو لسيرة عمّتها، وبصورة خاصة، أن الرواية المزعومة التي ستكتبها العمّة، تحمل بطلتُها اسمَ "هدية" وفيه شيء كثير من اسم الكاتبة "هدية" وفي ذلك إثارة للّبس، لكن السرد على العكس من ذلك، لم يؤكّد على البعد الرومانسي، ولم يحفل بالعلاقة بين الذكر والأنثى من خلال الصور الجسدية، ولا دار حول تشريح لغة الجسد ومعطياتها في الإثارة، وتفصيلها على النص، الذي زخر بحالات رمزية؛ مشفّرة وصريحة لكل من الواقع والمجتمع والحقبة الزمنية. وأن مجموع الحالات النفسية للشخصيات المثقفة، جسّد الواقع الحي الذي تمرّ به هذه الشخصيات، وقد كان واقعاً رجراجاً لا يعرف الاستقرار، فإذا استطاعت شخصية أن تتغلّب على الفقر بالعمل كما في وضع "يونس" فقد لا تستطيع الفرار من حالة فقدان الأمن والأمان، فتُقتل زوجته من دون ذنب، وإذا استطاعت أن تعتزل الناس وتشعر بالأمان في بيتها، فلا تأمن من رجل الأمن الذي يقتحم عزلتها، كـ"حسيبة" وإذا استطاعت أن تتخلّص من رجل الأمن . وهذا مستحيل ولو كانت بريئة . فإنها لن تنجو من وحوش الطبيعة بصورها الحقيقية والرمزية، كـ"حظوظ" زوجة "يونس" التي بُقر بطنها وشوّه وجهها، ولم يعرف أحدٌ إن كان ذلك قد حدث بفعل إنسان أو حيوان، كما يقول عرّاف القرية: "ليس ذئباً.. هاجمها حيوانٌ غريب.. لا هو بالكلب.. ولا هو بالذئب.."(ص**84**). ودلالة القتل مع التشويه تحمل بُعدها الترميزي، حيث يغدو الموت وتشويه البطن والوجه وجهاً للحقبة الزمنية، بمعنى أن الموت لم يكن حلاً وخاتمة للأنثى المستضعفة في المجتمع الأبوي فحسب، وإنما هو معادل موضوعي لنفي الجسد وإقصائه وتغييبه

وتشويهه، وبصورة أشد وضوحاً، ليغدوَ الكيان الأنثوي هامشياً مهملاً تستوي معه الحياة والموت.

لقد صيغت سيرة كل من "حنان" وعمّتها "حسيبة فيصل" بأسلوب فنيّ من التجريب يغاير منطق السرد التقليدي، والكاتبة تواكب بذلك معطيات التثاقف الفني الحضاري القائم . حسب رؤية "جماعة الحساسية الجديدة في الرواية" لذلك كان للتشيّؤ نصيب وافرٌ في ملامح الشخصيات وحركتها وسلوكها، فضلاً عن ظاهرة حلول الغيبي والشعبي في عملية السرد التفكيكية التي يتساوق فيها الشكل والمضمون في رؤيا شمولية للحياة تتحرّر من سلطة الواقع القريب، ومفهوم الوعي الأيديولوجي الزائف، لتؤسس قيماً تحررية إنسانية، من دون أن تنقطع انقطاعاً كلياً عن الوضعيات والحالات التي تجعلها مسكونة بهاجس الحياة، وبالمرجعيات السوسيو. ثقافية، الثاوية في أنساغ هذه الشخصيات، ولكن من دون أن تكون لها أبعاد أيديولوجية.

والرواية في سعيها نحو التجديد، تصنع أجواء غائمة للمعرفة اليقينية، وتحرّك البنيات الفاعلة ضمن فضاءات متداخلة، من شأنها إيجاد مناخاتٍ عبثية لا يمكن التأكّد منها، اعتمدت على (المونولوج) وإدارة الحوار داخل النفس الإنسانية الواحدة بـ(السرد المتناوب حيناً، والحكي والتداعي أحياناً أخرى) لأن الإنسان الخائف يلجأ إلى مناجاة ذاته احتماء من الواقع البغيض. كما أن السرد والحكي وصفيّ، ولكن ليس وصفاً خارجياً، سواء أكان ذلك في وصف ملامح الشخصيات، أو المكان، أو الأجواء، وإنما هو وصفٌ يضع المتلقي في غمار علاقة تماهٍ مع كل شيء، تزرع في نفسه شعوراً بالرهبة من الشخصيات وأجواء أمكنتها وأحداثها...

كما اعتمد السرد على حوار الشخصية المتبادل (الديابوج) مع غيرها من الشخصيات الموازية، أو المعارضة، كالحوار الذي كانت تديره الساردة مع نفسها مرّة، ومع رجل الأمن مرّة ثانية، وثالثة مع عمتها.

. وأين وصلت في روايتك أنتِ؟

. أوه. إنني أغزلها على مهلٍ.. أريد لبدايتي الروائية أن تكون قوية تفاجئ النقاد والقرّاء على السواء... والآن تعالي. اجلسي إلى جانبي وحدثيني عن روايتك... ماذا جرى في غيابي؟

وقد كان لهذا التبادل السجالي من الحوار دور حاسم في دفع الأحداث عبر مسارها الذي يتناسب مع طبيعة الشخصيات المحبطة، إذ جمعت بين الطرفين علاقة تكافؤ تجعل كلاً منهما يعتقد أنه مرآة للآخر، وانعكاس له، وقد بدا الحوار عدمياً عقيماً أشبه بحوار الطرشان، لا يفضي إلى نتيجة. وهو كغيره من (الحكي) مبادرة خاضعة للأمزجة، حيث تقبع كل شخصية داخل شرنقتها، وتُنتج عالمَها الذي يعبّر عن رؤاها الخاصة والعامة. يحتل الحوار بوصفه تقنية سردية، مساحة لا بأس بها في الرواية، وهو يعزز ما تلحّ عليه الرواية من الإيحاء بعدمية الحياة، ليحقق بذلك هدفين في السرد:

الأول: صدق الدلالة في التعبير عن حال الشخصيات المسكونة بالقهر.

الثاني: تحقيق تقنية الرواية الجديدة، في التداخلات التي تحدث في اللازعي.

وهو وإن استمدّ من المحادثة العادية شكلها وبض خصائص أسلوبها، إلا أنه يظل مشدوداً إلى سياقه السردي. وهذا السياق هو الذي يسوّغ وجود الحوار ويكسبه وظائفه.

وتغني الكاتبة هذه التقنية بالتفاتةٍ دافئة نحو المتلقي، إذ كثيراً ما تتدخل الساردة في مجريات الحدث، لتؤرّخ من خلال العمة لتجربتها الخاوية في الكتابة، ومن ثم لتكون دليل إدانة لهذا الواقع المجتمعي الذي يسلبها كل شيء، كما يسلب الشخصية الرئيسة حياتها. لذلك ما تفتأ تدعو قارئ الرواية ليكون طرفاً في الموضوع، ومن ثم لينخرط بدوره في العملية التشكيلية، ويكون في قلب الحدث. كأن تقول الساردة لقرّاء الرواية بعبارة مباشرة: "سأشرح لكم بالضبط على النحو الذي عشته

وأحسسته"(ص**112**). أو تقول: "فتعالوا معي نستكمل مشوار يونس، وسأعفيكم من سماع مشقة الطريق إلى أربيل، ودعونا نتعرّف إلى أولى خطواته هناك..."(ص**80**). وهذا يعيد إلى الأذهان أسلوب الراوي الشعبي في المقاهي العربية حين كان يقرأ سيرة الزير سالم أو عنترة، والكاتبة برجوعها إلى مطالع القرن الماضي، ونبش شخصية يونس من زمن ما قبل الكهرباء، تستلهم الزمن وشخصياته وأحداثه بسردٍ يحمل شيئاً من أسلوب السيرة الشعبية.

إن الرواية لا تقدّم حدثاً واحداً ذا بداية ونهاية محدّدتين، وإنما عمدت إلى تقديم مجموعة أحداث متناسلة ومتداخلة، لا تحرص على إيهام المتلقي بمنطقية الواقع أو واقعية العالم الروائي، وإنما تسعى إلى تجسيد مكابدات الساردة التي لا تتورع عن ذكر اسمها في رواية العمة، في نزعة تغريبية، تعتمد فيها تقنية استحضار القارئ، لتأدية وظيفة تغريبية مزدوجة، مؤدّاها: تبديد الوهم الروائي من جهة، ورسم آفاق جديدة للمتلقي من جهة أخرى، وهي بذلك تضع في يده مفاتيح إضافية تساعد على فتح مغاليق النص المخاتل...

وتبعاً لتقنيات الرواية الجديدة، فقد نأت الرواية عن تقديم رؤىً جاهزة ومسلمات بديهية، وجعلت المجال مفتوحاً على جميع التوقعات والاحتمالات، وغلّفتها بشيء من الغموض والغرائبية، وتلاعبت بالزمن وهشّمته، وقد أتاح لها السرد ذلك، نظراً لاعتماد الكاتبة على المتخيل والوهمي، ولكن التوقعات والاحتمالات لم تكن بأي حال تشكيلية بقدر ما كانت احتمالات قاتمة تكشف عن عالم مخيف، وترهص بالفاجعة. فضلاً عن أن السرد قد حفل بدلالات كثيرة وإشارات حمّلها النص للشخصيات العادية والمثقفة، المحبطة اجتماعياً وأمنياً وعاطفياً، والمأزومة من فقدان الجدوى لوجودها، في حقبة تاريخية مفروضة. تكسّرت فيها أحلامها في حياة آمنة، نتيجة تكسّر زجاج الزمن، فقُتل "رجل الأمن" وماتت "حظوظ" وماتت "حسيبة" ومن قبلُ مات "شقيقها" بمرض خبيث بعد أن حال دون زواجها، أما من بقي على قيد الحياة، فقد ظل شبحاً ساخطاً، يعكس أزمة مجتمع عراقي ساكن يرسّخ الواقع المرير، ويسجّل للسلطة دورها في التخويف والاعتقال والموت، ونفي كل من لا يدور في ركابها، مما يفقد المجتمع دفأه وحراكه الإنساني.

هل تخلّت المحاربة عن سلاحها ودرعها؟

الممثلة الكبيرة والمناضلة اليسارية الشهيرة جين فوندا JANE FONDA في كتابها الذي صدر مؤخراً بعنوان (حياتي)

"عليَّ أن أطرح كل شيء في المزاد العلني، فأنا احتاج إلى المال لأنهي هذا الفيلم الوثائقي. من الضروري جداً أن يشاهده الجمهور في كل أنحاء العالم. فإذا توصلتم إلى عقد اجتماع حول مائدة من عشرة أشخاص يتبرع كل واحد منهم بألف دولار فإني أكون سعيدة وآتي للالتقاء بكم".

بهذه الجمل الصريحة المقتضبة بدأت جين فوندا نداءها لمساعدتها في إنتاج فيلمها الوثائقي.

وجين فوندا هي، قبل كل شيء، صوت يدافع عن الحرية، صوت لا يمكن تقليده، صوت يطلق منذ سنوات نداءات ورسائل يتقبلها الجمهور أحياناً وأحياناً ينتقدها.

لجين فوندا رأس محارب إغريقي أو روماني، وقامة منتصبة ممشوقة، ووحدهما نظارتاها على أنفها تنبئآنك بعمرها.

ذات مساء، جمعت في بيت أحد أصدقائها بشيلس CHELSEA بعض الأقرباء والمعارف الحميمين لكي يتبرعوا بمبالغ تمول فيلمها الوثائقي وعنوانه (سيدي، نعم يا سيدي!) يصور لنا تاريخ الحركة المناضلة التي تزعمتها وهدفها وضع حد للحرب في فيتنام.

كانت تستند بظهرها إلى الجدار، وهي مرتدية سترة صينية بلون ثمرة العليق الحمراء، وبنطالاً أسود، وخفين منبسطين، وتتهدل على وجهها الجميل خصلات من شعرها الأشقر تخفي قسماً منه. وتوجهت بالحديث إلى المدعوين الذين كانوا يجلسون في حلقة ويصغون إليها بخشوع.

صرفت في كتابة مؤلفها (حياتي) الذي صدرت ترجمته مؤخراً بالفرنسية عن دار منشورات بلون BLON خمس سنوات، وفيه تعيد تكوين أحجية وجودها، وتعلم عقربي الساعة لتجعلهما ينطلقان في مسار الزمن الصحيح.

قالت: "لقد قررت أن أعيش آخر فصل من حياتي بدون أن آسف على ما مضى ولا على ما تبقى منها". وكانت تتكلم بصوت هادئ يمكن الحاضرين من الاستماع إليها.

***

كبرت جين فوندا بين أم مهزوزة التفكير، تالفة الأعصاب، قطعت رقبتها بموس حلاقة عندما كانت جين في الثانية عشرة من عمرها، وبين أب أسطورة هو الممثل الكبير هنري فوندا وكثيراً ما كان يركبه شيطان الغضب واللامبالاة... ولقد خلفت لها علاقتها بأمها وأبيها آثاراً سيئة... تقول: "مع مرور الزمن أحسست أن هناك محارة كبيرة تكونت حول قلبي". وهكذا عاشت عدة حيوات. ومن المؤكد أنها لم تستفِضْ في التعبير

عن كامل أوجاعها لأنها امرأة تتميز بقدر كبير من الشجاعة والصبر.

تقول: "اقترحت علي ابنتي فانيسا VANESSA، بعد أن قرأت كتابي أن أشطب منه بعض مقاطع وجدتها تتصف بمنتهى القسوة تجاه أبيها".

وحين تتحدث عن العلاقة الحميمة التي سبق أن ربطتها بزوجها روجيه فاديم VADIM يرتعش صوتها قليلاً، لربما تشعر بشيء من البرد... وهي دائماً تأخذ الحياة على محمل الجد، وكان فاديم يدعوها بحنان "جان دارك".

***

تقول: "أنا من إعداد الحرب، وأنا من أنصار الحق والعدالة والسلام". وتحب جين فوندا فرنسا كثيراً وتبادلها فرنسا حبها.

وتعتز بأن الممثلة الفرنسية الكبيرة سيمون سينيوريه SIGNORET التي تقدسها كثيراً، هي الأولى التي دفعتها إلى التظاهر ضد الحرب، وذلك مع كل من جان بول سارتر وصديقته سيمون دو بوفوار. تقول: "أنا مدينة لسيمون بكل شيء، وأعتقد أنها كانت تقدرني أكثر مما أستحق".

وهكذا ظلت تنتقل من حرب إلى حرب باعتبارها مناصرة لم تتوقف عن القتال ولم تتعب على جميع الجبهات: في أمريكا، لكي تحد أو تقلل من عدد الاجهاضات، وفي نيجيريا حيث وقفت ضد ختان النساء.

إن جين لا تكتفي بصنع الأمور مبتورة أو ناقصة، وليس المرء مجبراً على حبها، على أنه لا بد من الاعتراف بأنها لم تشعر قط بالخوف من المخاطر التي يعرّضها لها دفاعها عن أفكارها.

لم يغفر لها قط المسؤولون عن حرب فيتنام رحلتها إلى هانوي في العام **1972**. لقد كانت النجمة المدللة في هوليود وإذا بها تغدو، ما بين عشية وضحاها، أكثر النساء اللواتي تكرههن أمريكا وخصوصاً حين أخذوا لها صوراً على حاملة أو قاذفة صواريخ في فيتنام الشمالية.

***

وجين فوندا تشك في كل شيء وأنها لتشكّ في نفسها قبل أي شيء. تقول: "لربما كنت فيما مضى غلاماً في جسد صبية". وحين سألتها الممثلة الكبيرة غريتا غاربو GRETA GARBO، وقد شاهدتها أوان تفتح أنوثتها وجمالها كأنها شجرة ورد تبتسم أوراقها وأزهارها مع أضواء الفجر: "أتريدين أن تصبحي ممثلة؟" أجابتها باستحياء: "كلا، فليست لدي الموهبة لذلك!"

تزوجت ثلاث مرات برجال سرعان ما تخلوا عنها تقول: "أنا قوية جداً في حياتي العامة، أما خلف الأبواب المغلقة فليس لي جلد على الاستمرار".

وأُصيبت ببعض أمراض النساء: الشراهة في تناول الطعام بدافع خلل نفساني، الرغبة في الحصول على الإعجاب والتقدير، الإحساس الذي يسيطر على المرأة في تطلعها إلى الاكتمال والتميز. تقول: "لم أكن أشعر بالحياة إلا حين يكون هناك رجل إلى جانبي. لقد كنت ما أراد الرجال مني أن أكون. كنت عبارة عن لعبة مصنوعة من الورق المقوى جاهزة ليحرك خيوطي رجل جديد".

كانت تمثل رمز الجنس للمستقبل مع زوجها الأول وحبها الأول الكبير روجيه فاديم ROGER VADIM. وكان عمرها تسعة عشر عاماً حين التقت به. ولكن ما ترى الإنسان يعرف عن الحياة وهو في سن التاسعة عشرة؟

في العام **1972** نالت جائزة الأوسكار عن أدائها المتميز في فيلم (كلوت KLUTE). وانضمّت إلى توم هايديدن HAYDEN الناشط السياسي الكاليفورني، وحاولت أن تكون له زوجة متواضعة. طوم الذي كان يرتدي، وقت أن تعرف إليها، لباساً بسيطاً وحذاء من الكاوتشوك. طوم الذي مولت تمويلاً كاملاً حملته السياسة بما درته عليها من أموال عائدات سبعة عشر مليون شريط تحوي جميع أعمالها. هذا الشخص الناكر للجميل فاجأها يوم بلوغة سن الواحدة والخمسين بأنه مغرم بواحدة أخرى من بنات حواء.

ولم تلبث هذه المرأة المكافحة الصابرة أن أصبحت سيدة منزل مع الملياردير تيد تورنر **TED TURNER** ولعله الشخص الوحيد الجدير بأن يرقى إلى مستوى عبقريتها وشهرتها ونضالها.

تقول: "في أمسيتنا الأولى أسر لي بأن له هو أيضاً أصدقاء وشيوعيين" وظلت تحبه لأنه كان صاحب نكتة يضحكها ويتفهم أهداف نشاطها.

ولكن الطلاق ما لبث أن فرق بينهما، ومع ذلك بقيا صديقين.

***

هاهي ممثلتنا الحسناء المناضلة في مزرعتها البالغة مساحتها ألفي هكتار بسانتا فيه **SANTA FE** في قلب المكسيك الجديدة، حيث تقضي معظم أوقاتها.

وجين مؤمنة، علاقتها بالله لا تشوبها شائبة وإن تكن جاءت متأخرة. ويمكن لهذه الممثلة الملأى بالحيوية والنشاط أن تثير أعصاب من حولها ولكنها ما تلبث أن تشيع جواً من الهدوء والثقة. تقول: "لكم أحببت أن تكون لي هواية حب المسرح التي تتمتع بها كاترين هيبورن **HEBURN** والمزيد من عاطفة الإشفاق التي تتصف بها إليانور روزفلت. ولقد أردت على الدوام أن أكون شخصاً يثق بنفسه".

لقد كبرت جين فوندا، ونحن أيضاً كبرنا. وهي تصرح بأن كل شيء في حياتها على ما يرام، ولكن خلف هذه الثقة بالنفس الظاهرة تختبئ مخاوف بنتٍ صغيرة. إن جين تولد كل يوم من جديد، ولكنها تستمر في البحث عن نفسها. وإنها تلمس أفكارنا وعواطفنا، وتجتاز متاهة الحياة كمحاربة مدججة بالسلاح، ومع ذلك تبقى على قدر كبير من الجمال والهشاشة.

في السابعة والستين من عمرها تنطلق جين فوندا في البحث عن السعادة ونفسها ملأى بحب الإطلاع والعمل وبالإحساس بالفرح والدعوة إليه.

سلامة عبيد

ـ مسيرة حياة ـ
التفرد والاختلاف

محمد حديفي

حين يكرّم الوطن مبدعيه، ويضعهم في المكانة التي يستحقون، ويفرد لهم في قلبه صفحة ناصعة بيضاء فإنما يكرّم بذلك ذاته، وبخاصة إذا كان المكرم بمثل قامة سلامة عبيد، الذي نذر حياته لخدمة هذا الوطن، وكانت مسيرته حافلة بكل ما هو كبيرٌ وعظيم، وهو الذي وضع نصب عينيه ومنذ أن شب على الحياة أن يكون متفرداً بكل شيء. سلوكاً وإبداعاً ونضالاً ومقاومة للاستعمار وخدمة للوطن والمواطنين..

يقولون: أن حياة الإنسان في هذا الكون سفرٌ بين تثاؤبين. الأول حين يجيء إلى الحياة وليداً صغيراً والتثاؤب والثاني حين يفارق.. وما بين هذين التثاؤبين تتشكل الرحلة، فمنهم من يقطعها دون إن يترك أثراً يذكر، ومنهم من أمثال سلامة عبيد من يترك بصماتٍ مضيئة، في كل خطوةٍ يخطوها في هذه الحياة، قصيرة كانت أم مديدة...

سلامة عبيد ليس إنساناً عادياً، بدّر حياته وبددها وأنفقها ثم غادرها، دون أن يعلم بذلك أحد.

سلامة عبيد واحدٌ من هؤلاء الذين دخلوا التاريخ من أوسع أبوابه، أسعفه في ذلك منبته الاجتماعي في أسرةٍ امتهنت النضال والدفاع عن الوطن، ومقاومة الاستعمار حرفةً موروثة، جده هو حسين عبيد، المناضل المعروف ووالده هو الفارس الشاعر علي عبيد، الذي كان واحداً من طلائع المجاهدين ضد الاستعمار، وقد تشرد في أكثر من قطر عربي، بسبب رفضه لإملاءات الاستعمار وشروطه.

إذاً سلامة عبيد ليس طارئاً على النضال والإبداع، بل على العكس من ذلك، فقد فتح عينيه ليحتضنه والده المناضل والشاعر في آن معاً، وقد تركت رحلته المعذبة والشاقة إلى السعودية، مروراً بالأردن أكبر الأثر في نفسه، تجلى ذلك في مذكراته وفي ما كتبه من أشعار، وانعكس ذلك على سلوكه في المجتمع، إذ كان مثالاً للصبر والجلد والاستقامة والجد في العمل والتحصيل، وكان طموحه لا حدود له، فقد ذهب إلى الصين وأمضى فيها فترة ليست بقليلةٍ من عمره، وهناك كان مثال العربي المكافح الذي نذر نفسه لخدمة الآخر..

فسلامة عبيد سيد الكلمات وسيد المواقف، يتربع الآن على عرشه المرمري... مدججاً بالقصيدة والوطن، ينظر للآخرين وهم يقتتلون على عروش زائلةٍ زائفة، يرنو إليهم بعين كعين الصقر، ويبكي.. يبكي وطناً قست عليه نوائب الدهر، وتكالبت عليه أممٌ وصفها يوماً في وصيته إلى ولده إذ قال:

اعرف عدوك يا بني... الشاربون دماء شعبك يا بنيَ...... هم الغزاة..... والبائعون دماء شعبك يا بني... هم الجناة...

نعم لقد صدقت رؤياك... فيها هم الغزاة يتقاطرون من كل حدبٍ وصوب، ينهشون شرايين الوطن، يقطعون أوصاله... في العراق، في فلسطين، في لبنان، وفي السودان... وغداً لا نعلم إلى أين سيذهبون وعلى من ستدور الدائرة...

وطنٌ بأكمله يشرق بالدمع، وأحباؤك يا سيدي يبكون...

يذرفون الدمع لون الدماء... ويعرف الرجال طعم البكاء...

الأقصى يستغيث بصلاح الدين، وصلاح الدين يبكي.. يبكي وطناً عربياً ارتهن معظم قادته للعدو وإملاءاته وشروطه... وراحوا يتسابقون لكسب ودِ أمريكا... إلا قلة قليلة عاهدوا الوطن والمناضلين من أمثالك... بأنهم سيصمدون حتى الرمق الأخير، ويرددون معك:

توهجي يا نار في الخيام... وزمجري يا ريح في الخيام.... لن تحرق الخيام...

منابت الإباء والبطولة الخيام... كم خالدٍ أطل من مضارب الخيام... وكم صلاح قصره القباب والخيام.... يا أرض يا منابت الزيتون.... يا ملاعب الحمام... يا أنشودة السلام..... إن تغضب الدماء والدخان.... فإننا من هذه الخيام سنصنع الرايات لاستعادة السلام...

إذاً الأمل موجود، والعزيمة باقية. فمن أراد أن يرتهن لعدوه فليفعل... لكن وصية سلامة عبيد وأمثاله من الشرفاء والمناضلين في هذا الوطن ستظل الهادية لنا حتى تعود الأرض، وتعود الكرامة، وتعود الحقوق...

أيها الأخوة:

دعوني أعترف لكم الآن.. بأنني حين دخلت الكون الإبداعي لسلامة عبيد، واطلعت بتمعنٍ على نشأته وترحاله وإبداعاته، أدركت أنني أمام واحد من هؤلاء الأبطال... الذين يشبهون أبطال الأساطير... والذين يجب أن نحتفي بهم على مر العصور، ونعلم سيرتهم لأطفالهم، حتى نعيد لهم توازنهم في عصرٍ بتنا جميعاً بحاجةٍ لاستعادة التوازن، واحترام الذات...

دخلت عالمه فوجدت نفسي وجهاً لوجه أمام فارسٍ من بلدي، أخذني إلى عالم كثيف الحضور، فيه الكثير من الاختلاف والتفرد، عالم يبدو غريباً عليك وبعيداً عنك، ولكنك تجزم بأنك قد رأيته وعشت معه...

طفل في الخامسة من عمره، يلثغ بأكثر الحروف، وطفولة معذبة مرتعبة، وفقرٌ ينيخ على الصدور، ونفسٌ عزيزةٌ أبية تشكلت في بيتٍ رضع أهله الكرامة والإباء والرفض مع حليب الأمهات... طفلٌ يرعبه هدير الطائرات، ودوي القنابل، وأزيز الرصاص، دون أن يعرف سبباً لذلك كله...

يضعه الأهل في هودجٍ على جمل، ويتجهون جنوباً، ولا يعرف السبب.... كل ما يعرفه أن الجميع كانوا خائفين عليه، ومرتعبين لأجله ولأجلٍ غيره من الأطفال... وتسير القافلة أياماً بلياليها، والخوف سيد الموقف... وتحط الرحال في صحراء مقفرةٍ في السعودية (بالنبك قرب وادي السرحان) وادي السرحان الذي وصف الأمير عادل أرسلان قسوة الحياة فيه وطريقة عيش الثوار هناك إذ قال في قصيدة طويلة:

إنسانه ضبٌ وأشجاره شيحْ — وأصوات التغني فيه فحيحْ

ينوح فيه الذئب مستوحشاً — وارحمتا للذئب فيما ينوحْ

إلى أن يقول:

كل رغيفٍ أهلهُ تسعةٌ — كأنما صلى عليه المسيحْ

حيث الصحراء نار في النهار، وصقيع قاتل في الليل، ويشاهد الفرسان يقاتلون ويعودون، وهم يحملون جرحاهم... ثم يتعلم كيف يخط كلمة: بسم الله الرحمن الرحيم.

والمعلم (أبو زين الدين) وعدة الكتابة قلم من الغزار، وبعض الأصبغة، ولوح من التنك.

أدهشني هذا الرجل حينما وصف رحلته إلى لبنان، إذ وضع لها عنواناً (بدوي في لبنان) حيث يصف حالته ولباسه: قميصٌ مقلمٌ بالأحمر والأبيض، ورأس حليقٌ إلا خصلة في مقدمته، وإلا جزيرة مستديرةٌ من الشعر في أعلى قمة الرأس.

أتخيل لو أن فناناً تشكيلياً قرأ هذا الوصف، لأبدع لوحة لا أحلى ولا أجمل!...

أول مرة شاهدت فيها سلامة عبيد، كانت في قريتنا النائية جنوباً، وذلك حينما جاء لزيارة أقربائه الكثر هناك...

أذكر أن الوقت كان صيفاً، وكنا مجموعة من الصبية نلعب في ساحة القرية. قال لي أحد أترابي بلهجة ريفية، فيها الكثير من البراءة والعفوية: (بتروح نتفرج على سلامة عبيد) وكان صيت سلامة عبيد قد عمّ قريتنا لكثرة ما تباهى به أقاربه، وتحدثوا عنه كنابغةٍ لم يجد ذلك الزمان إلا بالقليل من أمثاله، وفي الحقيقة أن لأقاربه الحق بأن يتباهوا بسلامة عبيد، وعلى طريقتهم، وكما يشاؤون.

ذهبت وزميلي إلى حيث كان يجتمع معظم رجال القرية... مضافة في الدور الأرضي ضاقت بروادها لكثرتهم، وقبوة من النار لصنع القهوة المرة يتصاعد الدخان منها والرجال يجلسون صفوفاً متعاقبة، بينما جلس سلامة عبيد وسطهم، وأذكر أنه كان يلبس بذلة سوداء، وقميصاً أبيض وربطة عنق رمادية...

كل ذلك لاحظته وأنا أقف بباب المضافة، وبجانبي صديقي صاحب الدعوة، إذ أن أعمارنا لا تجيز لنا أن ندخل لأبعد من عتبة المضافة...

كان سلامة عبيد هو المتحدث الوحيد في هذه الجلسة، وكان الكل يصغي باهتمام شديد، أما الحديث الذي كان يديره، فلم ألتقط منه شيئاً، لأن الدهشة والرهبة حالتا دون أن أفهم شيئاً مما يقول... بقيت متسمراً في مكاني. أنظر إليه ولحركات يديه حتى أقبل رجالٌ يحملون طعام الغداء الذي هو (منسفٌ عربي).

بقيت زيارته حديث الساعة في القرية لأكثر من شهر، واستغلها أقاربه مناسبة للتباهي أمام الآخرين، والتعالي عليهم، وراح البعض منهم يغمز من قناة بقية العائلات الذين لم يتمكنوا من إنجاب قامةٍ بقامة سلامة عبيد.. (هكذا كان وضع العائلات الريفية آنذاك).

سألت قبل أيام شاباً من أقاربه: هل تعرف شيئاً عن سلامة عبيد لا يعرفه الآخرون ولم يوثق بكتاب أو مخطوط؟ فأجابني: لا... فأنا لم أكن أجرؤ على المكوث طويلاً أمامه لأنه كان يعرف أنني أدخن!!.

سلامة عبيد لم يدخن التبغ في حياته أبداً، وحين قدم له أحدهم لفافة تبغ ليدخنها، رفض بلباقة وقال: لقد تروضت أصابعي على الإمساك بالقلم، ولكن الحيلة أعيتني في أن أجعلها تمسك بلفافة التبغ...

حدثني صديق لي وقال: كنت وسلامة عبيد في فرقة حزبية واحدة، وكان أعضاء حزب البعث آنذاك يعقدون اجتماعاتهم بسرية تامة... دعينا لاجتماع في أحد الأمكنة، وأذكر (والكلام للصديق) أن وقت الاجتماع كان في الساعة الثانية عشرة ظهراً، وحين مرت دقيقتان ولم يحضر أمين الفرقة نهض سلامة عبيد واقفاً وقال: بلغوا الرفيق أمين الفرقة إنه إذا كان لا يحترم وقته فإن أوقات الآخرين غالية عليها... ثم غادر مكان الاجتماع وانصرف...

وكان أن استدعي مرة إلى دمشق في وقت كانت ستشكل به وزارة جديدة، وقد وقع عليه الاختيار ليتقلد منصب وزير في إحدى وزارات الدولة، وكان الذي أرسل بطلبه قد حدد له الساعة الواحدة ظهراً موعداً للقاء، ولما صارت الساعة الواحدة وخمس دقائق ولم يحضر المسؤول، نهض واقفاً وقال لمدير المكتب الذي كان يجلس فيه: أرجو أن تبلغ السيد فلان شكري وامتناني على دعوته الكريمة وقل له: إن سلامة عبيد لا يريد أن يكون وزيراً، وغادر المكتب، وقبل أن يذهب ليستقل الحافلة اليتيمة التي كانت صلة الوصل بين دمشق والسويداء آنذاك، عرّج على مكان لبيع المعاطف وقال لصاحب الدكان: أملك مائة ليرة فقط لذا فاعطني معطفاً بمئة ليرة، أعطاه معطفاً اكتشف عليه بالداخل، وعند المساء جاءه أحد الزائرين يستر جسده بقميصٍ صيفي رقيق، وكان الوقت شتاءً فما كان من سلامة عبيد إلا أن خلع معطفه وألبسه إياه.

أيها الإخوة: إن الكرم والسخاء الحقيقيين، هو أن يجود المرء من قلة وعوز، لا من بحبوحة وثراء.

والحقيقة أنني عندما سمعت حكاية رفضه للوزارة، سعدت كثيراً، لأنه لو انصرف كلية للعمل السياسي، كما تقتضيه الحال.. لما رأينا هذا الكم الرائع من الشعر، ولربما لم نقرأ لهيب وطيب و(أبو صابر) . والله والغريب.

ولما وثقت بمخطوط المذكرات، التي هي بمثابة تأريخ يومي لمسيرةٍ حافلةٍ بكل ما هو مدهشٍ وعظيم.. وربما حرم أصدقاؤنا الصينيون... من أن يتعلموا اللغة العربية الفصحى، وحرموا أيضاً من معجم عربي إنكليزي صيني... قوامه ثلاثة آلاف كلمة.

رفض أن يضع اسمه عليه لولا إلحاح شديد من المحامي الأستاذ توفيق عبيد، الذي قال لي: إنه أجبره وبشق النفس، أن يسجل اسمه على غلافه وقال: لقد استجاب أخيراً لضغطي المتزايد عليه، ولكنه سجل الاسم بأحرفٍ متناهية في الصغر وعلى زاوية صغيرة من زوايا المعجم.

بعض الناس في هذه الأيام يكتبون صفحة تجدها في أكثر من جريدة، وأكثر من مجلة، وأحياناً في أكثر من محطة فضائية ويتباهون... وعلى ذكر الصين، أذكر أنه في التسعينيات من القرن الماضي، زارني في مكتبي بوزارة الإعلام وفدٌ من الصين، وقد فوجئت بأن جميع أعضائه يتحدثون اللغة العربية الفصحى سليمة وخالية من الأخطاء.... سألتهم: لعلكم من طلاب سلامة عبيد، وحين نطقت اسمه، وقفوا جميعاً بطريقة تنم عن الإجلال والاحترام والتقدير... عندها رحت أتباهى أمامهم بأنني أعرف سلامة عبيد معرفة جيدة، وفوق ذلك فأنا من نفس المحافظة التي ولد ونشأ وترعرع فيها.

وقد علم الصينيين إضافة إلى اللغة العربية ومعانيها، كيفية صنع كثير من الأكلات العربية، وعلمهم كيف يستعملون عود ثقاب واحد، لإذكاء النار في أكثر من مصدر، لأن عاقبة التبذير ليست حميدة.

نالت قصيدة له الجائزة الأولى في مسابقة أجرتها إحدى الإذاعات العربية، وكان لا بد من إقامة حفل تكريم له حيث كان يعيش في لبنان آنذاك، وطلبوا منه إلقاء قصيدته الفائزة، ولاحظ الكثير من الحاضرين بأنه لم يكن يحرك يده اليسرى، وقد اعتادوا فيما مضى على حركاته وإيماءاته، وكان من بينهم المرحوم (مارون عبود) الذي سأله عن السر في ذلك، فما كان منه إلا أن رفع يده اليسرى، وإذ به يستر بها رقعة في بنطاله...

لعمري إنها لفجيعة كبرى ألا يأخذ هذا الرجل دوره الذي يستحق في حياتنا المعاصرة.

نالت روايته (أبو صابر) جائزة مقدارها سبعة آلاف ليرة، تسلم الجائزة وذهب إلى أبي صابر يشكره على فضله، لأنه كان مادة الرواية، وأصر أبو صابر أن يصنع له الشاي، كانت كمية الشاي الموجودة لديه قليلة، وراح يغليه على موقد من حطب، يبعث دخاناً أكثر مما يبعث النار في غرفةٍ واحدة، لا منفذ فيها إلا باب مصنوعٌ من خشبٍ بالٍ وبقيةٍ من تنك، وأمام هذه الحالة.... أخرج سبعة الآلاف ليرة وقدمها لأبي صابر وقال: هذه لك، وبعد أيام وضعه مستخدماً بالأمن العام، وقد أتعبته الوظيفة كثيراً، وحين أصبح سلامة عبيد مديراً للتربية نقله مستخدماً إلى المديرية، وذات يوم تأخر في مكتبه، واضطر أبو صابر أن يتأخر كي ينظف المكتب بعد خروج المدير فقال له سلامة: اذهب إلى عيالك يا أبا صابر وأنا سأكنس مكتبي بيدي..

بدأ سلامة عبيد ينظم الشعر عام 1934 وكان في الثالثة عشرة من عمره، وفي قصائده اللاحقة بشّر بميلاد البعث، وحصل على العديد من الجوائز، وإنه لمن المفيد أن أبين بأنه أول من كتب مسرحية شعرية بعد أحمد شوقي، والذين يكتبون الشعر يعرفون مدى صعوبة أن تكتب مسرحية شعرية، وهذا دليل على عظيم موهبته، وامتلاكه أدواته، ودخوله محراب الشعر بثقةٍ وثبات.

تخير موضوعات إبداعاته من داخل المجتمع الذي يعيش به، وكانت الناحية النضالية والوطنية والاجتماعية والإنسانية، هي الطاغية على هذه الموضوعات.

ولو كان المجال يتسع لتقديم الأمثلة على ذلك... لفعلت.

وأخيراً أقول: يا سيدي يا سلامة عبيد، يا أيها القامة العالية، أنا أعلم أنك تكره الانحناء ولكنني أرجوك أن تنحني قليلاً... لأتمكن من تقبيل جبينك الغالي.

المراجع

1 ـ ديوان لهيب وطيب ـ سلامة عبيد.

2 ـ ديوان ألله والغريب ـ سلامة عبيد

3 ـ مسرحية /أبو صابر/ سلامة عبيد

4 ـ المذكرات سلامة عبيد

5 ـ سلامة عبيد المبدع الإنسان فوزي معروف

الإطاحة بـــ (رأس الغول)

مطلب جماهيري قومي
بزعامة البطل الأسطوري العربي العائد
(أبو زيد الهلالي)

علي عبد الوهاب البرازي

هل كان "الغول" ذلك الوحش الأسطوري المخيف، الهائل الجسد المغطى بالشعر الأسود الطويل، والمكشر عن أنيابه الحادة الطويلة، والملوح أمام وجوهنا بأظافره الطويلة الحادة المسنونة. هل كان فعلاً حقيقة متواجدة في نسيج حياتنا الاجتماعية العربية العامة، أم أنه كان مجرد أسطورة مرعبة كونتها في أذهان طفولتنا حكايا الجدات والأمهات حين كن يضجرن من عبثنا الطفولي، فيلجأن إلى بث الرعب في قلوبنا من استحضاره إلينا، حتى يضمن استكانتنا إلى الهدوء، والطمأنينة والتكوم في أحضانهن وقد تقطعت منا الأنفاس ونشطت في أذهاننا المخيلات خوفاً وهلعاً من "الغول".

وكان الفرح يتسرب إلى حياتنا حين كنَّ وفي لحظات الانسجام الكلي مع سلوكنا المسالم يلجأن إلى سرد بطولات ذلك الفارس المغامر الذي كان يمتطي حصانه الأبيض شاهراً سيفه أو رمحه الطويل مطارد الغول في كهفه بالجبال، ويعود منتصراً ملوحاً بسلاحه الذي يعلوه رأس الغول.

ذلك ما قادتني إليه أحداث التوليفة المسرحية الناجحة التي استنبطها الفنان الممثل والمخرج والمعد المسرحي زيناتي قدسية عن كتابات متناثرة في آثار الشاعر المسرحي العربي السوري الراحل "محمد الماغوط" إحياء وتحية لذكراه، وكتابات أحد رواد القصة القصيرة في سورية الأديب المغترب "زكريا تامر" والتوليفة المسرحية جمعت تحت عنوان "رأس الغول" بعد أن انكب الفنان "قدسية" على إعداد مشاهدها وحواراتها عاماً كاملاً في جهد كتابي لم يتسرب إليه الملل.

وبعد أن ترعرعت أوهام أسطورة الغول الخفي في أوساط المجتمع العربي المعاصر متخفية تحت أسماء متداولة منها "المخابرات الأمنية" والمعدة مسبقاً من عقول متخصصة من الخارج والداخل، حتى تضمن لأصحاب النفوذ التدجين والولاء لدى الجماهير العربية والإحباطات في الطموحات الشعبية القومية العربية

انبعثت في هذه المرحلة شخصية الفارس العربي الأسطوري من قبيلة "بني حمدان الهلالية" المقاتل الشريف صاحب المروءة العربية والنخوة والحميَّة "أبو زيد الهلالي" في حياتنا العربية من جديد، مستقرئاً ما آلت إليه أحوالنا العامة في المدن القرى والصحارى والبحار، فهاله ذلك الأمر، وصدمته الفواجع الاجتماعية التي اجتاحت الوطن الكبير سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وروحياً حتى كادت شخصية.. دون كيخوت للروائي الإسباني العظيم، "سرفانتس" التي انطلقت تدفع الظلم وتناصر الفقراء والمضطهدين وقد خيل إليها أن طواحين الهواء هي أرتال من الأعداء فهاجمتها بقسوة وقوة.

فالخوف العام قد استشرى في النفوس، وعشش في الصدور، وسرى في العظام والدماء كالسرطان، وبات التصدي له لاجتثاث جذوره. مطلباً جماهيرياً ملحاً، والجسد العربي لن تعود إليه عافيته، ما لم يلاحق الفارس العربي المرتقب الغول ليجتث رأسه عن جسده. حتى أن "الحرية" عندما قامت بزيارة للإنسان العربي المعاصر تبرأ منها وأنكرها في حياته، ثم قامت أجهزة المخابرات بإعدامها.

المخرج "زيناتي قدسية" كان واعياً لأبعاد مشاهده المسرحية القصيرة المتلاحقة ضمن عرضه المسرحي، من خلال لغة حواره المكثفة ذات الدلالات والأبعاد النفسية والاجتماعية والتي زادت أواصر التلاحم بين ما يجري على المنصة والحضور الجماهيري في القاعة، والمؤطرة بعناصر اختيارية متأنية لكادره التمثيلي الذي أغنى الشخصيات بخبراته السابقة والدراسة المتفهمة لأبعاد الشخصيات النفسية والحركية والسلوكية الاجتماعية فتضافرت الإيحاءة مع التعبير الصامت مع لغة الجسد ضمن المنظور المشهدي "الميزانسين" بحيث تبدى التوازن المطلوب في العرض المسرحي على المنصة.

وكان الاستخدام الإبداعي للبقع والتوزيعات الضوئية والظليلة على الوجوه والأجساد والأمكنة وقطع الديكور والإكسسوارات، مرادفاً للمؤثرات الصوتية، والأصوات البشرية النائحة من خلال الموسيقا التصويرية المختارة بعناية ملائمة للجو العام للمسرحية والتي كانت تتواشج مع دقات قلوبنا رعباً وهلعاً، إضافة إلى فنية الإفادة من عروض "السينوغرافيا" على الشاشة الخلفية من "رأس الغول، والغيوم في السماء، وميزان العدالة" وتوقيتات ظهورها في الأزمة المناسبة. وقد أغنت تصميمات الأزياء المتكبرة على أجساد الممثلين الذائقة البصرية لمشاهد متكاملة مع الجو العام لمشاه المسرحية، وخاصة أزياء (المحكمة، الحرية، ومعاون المناضل) فيما قدمت المظلات الملونة، والبطانيات في مشاهد (معاون المناضل، وحلم أبو زيد، والحرية) رديفاً إيجابياً لصالح الأحداث.

واعترافاً من المخرج بالدور العظيم للفكر والكلمة الشريفة في حياتنا العربية العامة فقد قدم في كلمته عمله المسرحي إلى أرواح شهداء الحروف الراحلين: "محمد الماغوط، ممدوح عدوان، عبد السلام العجيلي".

75 عاماً من تاريخ مجمع اللغة العربية في القاهرة

أ.د. إبراهيم خليل العلاف

تفخر الأمم بعنايتها بلغتها القومية، وتحرص على ترصين هذه اللغة، وتسهيل سبل تداولها، ومن هنا جاء الاهتمام بإنشاء مجامع اللغة... ويعد مجمع اللغة العربية في القاهرة من أقدم المجامع اللغوية والثقافية العربية. ومع أن قرار إنشاء هذا المجمع قد صدر في العام 1932، إلا أن جذوره التاريخية ترجع إلى أواخر القرن التاسع عشر، فالمصادر الوثائقية تشير إلى أن ثمّة مجمّع قد أنشئ بدار البكري في القاهرة سنة 1892 كان من أبرز أعضائه الشيخ الإمام محمد عبده، والشيخ محمد توفيق البكري والشيخ محمد محمود الشنقيطي، ثم تأسس مجمع بدار الكتب المصرية سنة 1916 دعا إلى تكوينه الأستاذ أحمد لطفي السيد وقد أسندت رئاسته إلى الشيخ سليم البشري شيخ الأزهر آنذاك، ثم إلى الشيخ أبي الفضل الجيزاوي وكان من أعضائه الأستاذ حفني ناصف، والأستاذ عاطف بركات وقد توقف هذا المجمع عندما نشبت ثورة 1919. ولكن الدعوة إلى إنشاء مجمع لغوي في مصر ظلت حية متجددة حتى صدر المرسوم الملكي في كانون الأول 1932 بإنشاء المجمع والذي ضمّ في عضويته (20) عضواً مؤسساً من مصر ومن خارجها... ولعل من أبرز أولئك الأعضاء الأستاذ محمد توفيق رفعت والأستاذ الشيخ محمد الخضر حسين والأستاذ علي الجارم والدكتور منصور فهمي من مصر والأستاذ حسن حسني عبد الوهاب من تونس والأستاذ محمد كرد علي من سوريا والأب انستاس الكرملي من العراق والأستاذ هاملتون جب من بريطانيا والأستاذ لويس ماسينيون من فرنسا والدكتور أوكست فيشر من ألمانيا والأستاذ أ.ج فنسنك من هولندا والأستاذ عيسى اسكندر المعلوف من لبنان.

اختير الأستاذ محمد توفيق رفعت رئساً للمجمّع. وفي سنة 1946 أصبح أعضاء المجمع العاملين أربعين عضواً... وقد عقد المجمّع أول اجتماع له في الثلاثين من كانون الثاني/ يناير سنة 1934 واقتصر الاجتماع على وضع لائحة المجمّع الداخلية، وتكوين لجانه واستكمال جهازه العلمي والإداري والمالي.

حددت مهام المجمع بالعمل على وضع معجمات لغوية وبيان ما يجوز استعماله لغوياً والإسهام في إحياء التراث العربي في اللغة والآداب والفنون ودراسة اللهجات العربية قديمها وحديثها ودراسة قضايا الأدب ونقده وتشجيع الإنتاج الأدبي والثقافي وإصدار المجلات والكتب والنشرات العلمية وتوثيق الصلات بالمجامع والهيئات اللغوية والعلمية في الوطن العربي والعالم.

يتكوّن المجمع العلمي من رئيس للمجمع ونائب للرئيس وأمين عام ووكيل وزارة ومجلس المجمع ومكتب المجمع ومؤتمر المجمع. ويترأس المجمع اليوم الأستاذ الدكتور محمود حافظ أما الأمين العام فهو الأستاذ فاروق شوشة، ويتكوّن مجلس المجمع من أعضاء المجمع العاملين وعددهم أربعون عضواً.. أما مكتب المجمع فيتكوّن من رئيس المجمع الأستاذ الدكتور محمود حافظ ونائبه والأمين العام وهو اليوم الأستاذ الدكتور كمال محمد بشر، وأربعة من أعضاء المجلس الذين ينتخبهم المجمع، ويختص المكتب بتصريف أعمال المجمع الإدارية والمالية وتنفيذ قراراته ومتابعتها.. أما مؤتمر المجمع فيتكوّن من ستين عضواً وهم أعضاء المجمع العاملون المصريون (40 عضواً) وغير المصريين (20 عضواً) وهناك أعضاء مراسلون وأعضاء فخريون ويعقد مجلس المجمع جلسة في يوم الاثنين من كل أسبوع طوال الدورة المجمعية التي تستغرق المدة من أول تشرين الأول/ أكتوبر وحتى 31 من مايو/ أيار من كل سنة. ويناقش المجلس ما أعدته اللجان من أعمال علمية، أو مصطلحات في مختلف التخصصات وأهم ما يتصل بأعمال المجمع اللغوية والأدبية وشؤونه الداخلية وصلاته الخارجية. أما مؤتمر المجمع فيدعى إليه كذلك بعض الأعضاء المراسلين العرب والمستعربين وينعقد المؤتمر مرة كل عام وينظر في جلساته ما أقره المجلس من أعمال لجان المجمع وما أعدّه أعضاؤه من بحوث ودراسات. ويعالج أعضاء المؤتمر في بحوثهم ومحاضراتهم القضايا والموضوعات ذات الأهمية البالغة في مجالات العلم والأدب والفن والثقافة.

أنجز المجمع أعمالاً لغوية ومعجمية كثيرة فعلى صعيد المعاجم اللغوية أصدر المجمع معجم ألفاظ القرآن الكريم والمعجم الكبير والمعجم الوسيط في جزأين كبيرين يضمّان 1100 صفحة و30 ألف مادة ومليون كلمة و600 صورة) اهتم باللغة قديمها وحديثها وقد صدرت منه ثلاث طبعات كما أصدر المجمع المعجم الوجيز وهو معجم مختصر يفي حاجات الطلبة في المدارس والجامعات.. أما على صعيد مجموعة المصطلحات العلمية والفنية، فقد أصدر المركز قرابة 37 مجموعة تتضمن كل ما تعدّه لجان المجمع ويقره مجلسه ومؤتمره من المصطلحات المعجمية... وعبر سنواته الطوال تجمّع لدى المجمّع أكثر من مئة وخمسين ألف مصطلح علمي في مختلف الاختصاصات الجيولوجية والفيزياوية والإلكترونيات والحاسبات والمصطلحات الطبية والكيماوية والجغرافية والنفسية والقانونية والموسيقية والهيدرولوجية والرياضية والنفطية والبيولوجية والصيدلية والهندسية لذلك اصدر المجمع من هذه المصطلحات معجمات علمية متخصصة.

وللمجمع مؤلفات لغوية منها كتاب في أصول اللغة، وكتاب في الألفاظ والأساليب. هذا فضلاً عن مطبوعات عديدة أصدرها المجمع منها على سبيل المثال (مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاماً) للدكتور إبراهيم بيومي مدكور، والمجمعيون للدكتور محمد مهدي علام والتراث المجمعي في خمسين عاماً للأستاذ إبراهيم الترزي وآراء في قضية تعريب التعليم العالي للدكتور محمود حافظ والدكتور محمود الجليلي (الموصلي)، ومحاضرات مجمعية للدكتور شوقي ضيف.

أرّخ الأستاذ الدكتور محمود حافظ لمجمّع اللغة العربية في القاهرة، وأصدر كتاباً بهذا الخصوص عنوانه ((مجمع اللغة العربية: تاريخه وإنجازاته)) تمّت الإشارة فيه إلى مجهودات المركز وإصداراته ومنها سلسلة تحقيق التراث العربي.. ومن الكتب المهمة التي أصدرها المجمع محققة، كتاب ((عجالة المبتدئ وفضالة المنتهي للحازمي الهمداني)) وقد حققه الأستاذ عبد الله كنون من

المغرب، وكتاب الأفعال للسرقسطي في أربعة أجزاء ومحققة الدكتور حسين شرف وكتاب (التنبيه والإيضاح عمّا وقع في الصحاح لابن بري)) وحققه في جزأين الأستاذ مصطفى حجازي...

ويصدر المجمع مجلة باسم ((مجلة مجمّع اللغة العربية)) وقد برز جزؤها الأول في سنة 1934 وتوالى صدورها سنوياً ثم صارت تصدر مرتين في كل عام وقد بلغت الآن جزأها الحادي والثمانين وهي تتضمن بحوثاً لغوية وأدبية مهمة. كما يصدر المجمّع بحوث مؤتمره السنوي ومحاضراته السنوية فضلاً عن المحاضرات المجمعية العامة التي يلقيها أعضاؤه. هذه فضلاً عن أن المجمع يحرص على توثيق محاضر جلساته فيصدرها في مجلدات.. وينظم المجمع مسابقات سنوية في الأدب وإحياء التراث العربي، وكان من أولئك الذين حصلوا على جوائز المسابقات الأدبية الأديب والروائي نجيب محفوظ والدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) والروائي محمد عبد الحليم عبد الله والأستاذ المحقق عبد السلام هارون.

ومن أبرز أعضاء مجلس المجمع في السنوات الثلاث الماضية الأستاذ الدكتور شوقي ضيف (مواليد 1919 توفي رحمه الله في آذار/ مارس 2005)، والدكتور محمود حافظ (مواليد 1912) والأستاذ الدكتور كمال بشر (مواليد 1921) والأستاذ الدكتور عبد الرزاق عبد الفتاح (مواليد 1919) والأستاذ الدكتور أحمد سالم الصباغ (مواليد 1924) والأستاذ الدكتور أحمد مستجير (مواليد 1934) والأستاذ الدكتور فاروق شوشه (مواليد 1936) والأستاذ الدكتور حسن عبد اللطيف الشافعي (مواليد 1930).

كان للعراق دور كبير في تكوين هذا المجمع والإسهام فيه من خلال أعضائه المؤسسين الرواد أمثال الأب واللغوي والصحفي انتساس ماري الكرملي والشيخ محمد رضا الشبيبي الوزير والشاعر والأديب والكاتب والمفكر الشيخ محمد بهجت الأثري والأستاذ الدكتور عبد الرزاق محي الدين والأستاذ الدكتور محمود الجليلي.

وللمجمّع مكتبة غنيّة بآلاف الكتب والمراجع في مختلف الآداب والعلوم والفنون، ويحرص المجمع اليوم وكما كان من قبل، على المحافظة على سلامة اللغة العربية وجعلها وافية بمطالب العلوم والآداب والفنون وملائمة لحاجات الحياة المتطورة ويوجد مقر المجمّع في شارع عزيز أباظة بالزمالك في القاهرة وللمجمع موقع على شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) هو www.arabicacademy.org وأي زيارة لهذا الموقع، تمكن القارئ من معرفة تاريخ المجمع وتكوينه ولجانه ونشاطاته وخاصة في مجال النظر في أصول اللغة العربية وأساليبها ودراسة المصطلحات وبحث كل ما له علاقة بتطوير اللغة العربية والعمل على نشرها والإبقاء على حيويتها لغة قومية وعالمية. وفّق الله العاملين في هذا المجمّع لخدمة لغتنا الجميلة، وإبقاهم ذخراً لهذه الأمة وتحية لمن أطلق على المجمع تسمية (مجمع الخالدين).. فهم خالدون بأعمالهم ومآثرهم ونشاطاتهم ويسعدنا أن نقدّم لهم التهنئة لمناسبة احتفالهم في السابع عشر من آذار 2007 بعيدهم الماسي، وهو مرور (75) على إنشاء المجمّع... لقد كان مجمّع الخالدين، ولا يزال وسيظل إن شاء الله مَعلماً بارزاً من معالم هذه الأمة المعطاء فبارك الله بالعاملين فيه ووفقهم لخدمة اللغة العربية وتراثها الثقافي والفكري والعلمي.

في الذكرى (59) للنكبة

مؤتمر بيت الشعر الفلسطيني في مواجهة العدمية وضد الاقتتال

عبد السلام العطاري

لمناسبة ذكرى النكبة الفلسطينية التاسعة والخمسين، أقيم في بيت الشعر الفلسطيني، مؤتمر حول السؤال الثقافي ودور المثقف إلى أين! وجاء هذا المؤتمر تتويجا لسلسلة لقاءات عقدها بيت الشعر الفلسطيني خلال عامين حول المشهد الثقافي الفلسطيني وتداخلت كلمات المتحدثين حول دور المثقف الفلسطيني في كتابة الرواية الفلسطينية بعد ما شاب المشهد الثقافي الفلسطيني والحياة الثقافية الفلسطينية الخمول والنكوص والتراجع في ظل تداخل الأجندة ، وقد جاء في البيان التأسيسي لبيت الشعر الفلسطيني: إن المثقف ليس خصما للسياسي وليس خطابه وإنما خطاب الأرض والناس والحكاية الفلسطينية التي أرهقت مؤخرا بأجندة مغايرة مختلفة خرجت عن سياق نص الحكاية الأصيلة التي يجب العودة إليها كون المثقف لفلسطيني هو الجدار الأخير الذي يجب أن يتماسك ويعي دوره وأهميته ويعود إلى زمام المبادرة .

وقد جاء هذا المؤتمر الذي تداعى إليه العديد من الفعاليات والمؤسسات والمراكز الثقافية والإعلاميين في ذكرى النكبة للتأكيد على ضرورة بقاء الكلمة حرّة وقادرة على اجتراح الرواية الفلسطينية والإصرار على الثقافة والانحياز لها في ظلّ الغياب الكابي لدور النخبة، والصمت المريب للعديد من الأصوات التي لا بدّ لها أن تخرج عن صمتها ..

توحيد الثقافة الفلسطينية في الوطن والمنفى

وقدّم كلمة المثقفين واتحاد الكتّاب الشاعر د. المتوكل طه، وعن اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم في منظمة التحرير، الأستاذ إسماعيل التلاوي، وعن الأكاديميين الشاعر د. عبد الرحيم الشيخ، والأستاذ الإعلامي مهند عبد الحميد عن وزارة الإعلام، وإيمان عون عن مؤسسة عشتار والمسرحيين، والشاعر محمود أبو الهيجاء مدير عام صوت فلسطين، والشاعرة زينب حبش عن دار الكرامة للثقافة، والأستاذ عبد المنعم حمدان عن التوجيه الوطني والسياسي، والشاعر ربحي محمود عن اتحاد الفنانين الفلسطينيين، والشاعر عبد السلام العطاري عن اتحاد كتّاب الانترنت العرب، والأستاذ جهاد صالح عن المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، والشاعر ماجد أبو غوش عن دار الماجد والمطابع الثقافية، والأستاذ نقولا عقل عن دار الرعاة للنشر والتوزيع، وبكر زعرور عن مؤسسة كولاج الفنيّة، والفنّان جاد سلمان ورأفت أسعد من الفن التشكيلي،

بالإضافة للروائي أحمد رفيق عوض والكاتب الإعلامي زياد جيوسي والشاعر يوسف المحمود والقاص زياد خدّاش والصحافي عايد عمرو عن صحيفة الحياة الجديدة وجماعة الفينيق، والكاتب آصف قزموز عن كتّاب الأعمدة، بالإضافة لعدد من المهتمين والمبدعين الذي قدّموا الاقتراحات الثقافية لتأكيد دور المثقف وضرورة توحيد الجهد الثقافي في الداخل والخارج، وتوحيد منصّة القول الفلسطيني والتأكيد على الثوابت.

أسبوع حسين البرغوثي للثقافة الفلسطينية

وجاء في سياق الاجتماع تأكيد بيت الشعر على "أسبوع الشاعر والمفكّر الراحل حسين البرغوثي الثاني للثقافة الفلسطينية"، والذي ستبدأ فعالياته الأحد القادم، ويتضمّن تكريماً لعدد من المبدعين والمثقفين، وهم الراحل د. حسين البرغوثي، الروائي محمود شقير، الناقد صبحي شحروري، د.عادل سمارة، والزجّال موسى حافظ.

موسوعة الزجل الفلسطيني

كذلك ستشهد الأيام القادمة إعلان عدد من الإصدارات الثقافية في توثيق الأدب الشعبي الفلسطيني ومن ضمنها "موسوعة الزجل الفلسطيني" لأول مرّة في أربعة أجزاء، والتي يشرف عليها الأستاذ الزجّال نجيب صبري لمناسبة إحياء ذكرى النكبة .

ودعا المتحدثون إلى أهمية دور المؤسسة الثقافية بمختلف أشكالها في تأصيل الثقافة الوطنية في مواجهة تغريبها وزحزحتها عن مشروعها الذي يفضح النقيض وتحالفاته الذي يوفر كل الإمكانيات من أجل إزاحة المثقف عن الإطلاع بدوره وأخذ مكانته في رواية الحكاية وعن دوره في قرع الجرس الدائم وإيقاظه النار .

وكما جاء في سياق مؤتمر بيت الشعر التأكيد على ضرورة وجود استراتيجية حقيقية تعيد وتعزز دور المثقف الفلسطيني وتعي أهميته في التصدي لاستلاب التاريخ الذي لا تقل عملية نهبه وسلبه المبرمجة عن استلاب الأرض واستباحة الحياة الفلسطينية .

التفرغ الإبداعي والضمان الاجتماعي للكتّاب

وكما دعا المؤتمرون إلى تفعيل التشريعات التي تكفل حرية المثقف البعيدة عن العصبوية والجهوية وكذلك ضمانة حرية الرأي والرأي الآخر وإيجاد السبل الكفيلة في توفير الحياة الكريمة للمبدعين الذين أثروا الثقافة الفلسطينية، وكذلك توفير فرص التفرّغ الإبداعي والضمان الاجتماعي والصحي للكتّاب والمبدعين الفلسطينيين .

ليتوقف نزيف الدم ..

وكما توجه المؤتمر بنداء من أجل وقف نزيف الدم الذي يهرق في أزقة وشوارع قطاع غزة، وتخليص القطاع من ظلامه الدامس الذي أغرق به نتيجة الاقتتال غير المبرر والإلتفات إلى مواجهة الاحتلال الذي بات يقف على سياج الرؤية وينظر إلى من يقومون بمهمته .

تشكيل لجنة المتابعة الثقافية

وخلص المؤتمر إلى توصيات هامة تستكمل إعدادها (لجنة المتابعة الثقافية) التي بدورها سوف تستكمل اتصالاتها من أجل تعميق الرؤى لوضع وزير الثقافة بصورتها لوضعها بدوره على أجندة المستوى السياسي الرسمي للوقوف على أهمية هذه النتائج التي يستوجب العمل بمقتضياتها للنهوض بالمشهد الثقافي وتأطير الهم الجمعي في مواجهة سياسة التغريب والسلب.

مجلس ثقافي تنسيقي للمؤسسات والاتحادات الثقافية في اللجنة الوطنية الفلسطينية للتربية والثقافة والعلوم في منظمة التحرير

ودعا الاجتماع لضرورة تأسيس مكتب تنسيقي للمؤسسات الثقافية والمراكز الثقافية والاتحادات بهدف توحيد الجهد، وتكون الاقتراحات الناجمة برسم وزارة الثقافة، حيث تتابع لجنة المتابعة الثقافية، والتي بدورها مفتوحة على النقاش والحوار وتترك الباب مفتوحاً لينضم لها كافة الفواعل الثقافية، في سياق متابعة الأسئلة الثقافية وإعادة الاعتبار لدور المثقف الغائب تماماً في هذه اللحظات الحرجة من تاريخ القضية الوطنية.

كما دعا المجتمعون الى ضرورة تبني المؤسسة الثقافية الرسمية لوجود مهرجانات دورية محلية وعربية وعالمية للتثاقف وتوسيع دائرة الجدل. بالإضافة إلى ضرورة إعادة تفعيل جائزة فلسطين الغائبة منذ سنوات .. ومنح التفرّغ للمبدعين وتشريعات لتأسيس دار نشر وطنية ومكتبة.

تفعيل دائرة الثقافة في منظمة التحرير

بالإضافة لضرورة تفعيل مؤسسات المجتمع المدني وتحديد أولولية الثقافة والأجندة الوطنية والانحياز لسؤال البلاد الذي يغيب في كثير من السياقات. وربما يصيبه بعض التشويه والإرباك تحت ضغط شروط الممولين.

بالإضافة لضرورة أن تخرج دائرة الثقافة في منظمة التحرير عن سباتها الذي طال. مؤكدين أن السؤال الثقافي برسم الجميع أفراداً ومراكز مؤسسات ووزارة الثقافة كذلك، في إطار توحيد كافة الجهود على شفة مقولة واحدة.

نجيب محفوظ .. التأسيس والتجاوز

حميد سعيد

في فكرة سابقة (الكلاسيكي ونقيضه) وهي التي فتحت باب فكرة اليوم، تناولت نجيب محفوظ الكلاسيكي (المؤسس) ونجيب محفوظ النقيض (المتجاوز) ومن الطبيعي، أن تكون حالة التأسيس، وما جاء بعدها في تجربة نصف القرن المحفوظية، حالة التجاوز هي التي أعطت هذا الفنان الكبير موقعه الإبداعي وموقعه التاريخي في آن واحد.

إن الفرصة التاريخية التي توفرت لمحفوظ في تاريخ الثقافة العربية المعاصرة، لم تتوفر لشخص غيره، لقد كان يمكن أن تتوفر لرسام كبير، هو فايق حسن، فهو يمتلك موهبة كبيرة وقدرة خارقة على مواصلة العمل كما أنه بدأ عمله في منعطف تاريخي، جعله في مقدمة رواد الرسم في الوطن العربي، فير أنه لم يتوفر على عامل الوعي الذي توفر لمحفوظ، فصار يتنقل من منهج في الرسم إلى منهج آخر، لا أظلمه إن قلت على غير هدى، رغم محبتي له، فهو واحد من بين الملونين المهمين في العالم.

إن مرحلة التأسيس عند محفوظ، بدأت مع محاولاته الأولى في كتابة الرواية التاريخية من 1939 إلى 1944، وهي استلهام لتاريخ مصر القديم أو ما اصطلح على تسميته بالتاريخ الفرعوني، ثم بدأ بالدخول إلى عالم الواقعية التي لا تتخلى عن المؤثر التاريخي، من رواية (القاهرة الجديدة 1945) والتي ستتواصل حتى (الثلاثية) التي يقول إنه أنجزها في أبريل من العام 1952.

وإذا كانت المصادفة هي التي جعلت تاريخ الانتهاء من كتابة الثلاثية، هو تاريخ انطلاقة ثورة يوليو 1952، أي أن وصول كلاسيكية محفوظ الروائية إلى كمالها، اقترن هذا الوصول بانهيار النظام في مصر، حيث جاء صمت نجيب محفوظ الذي سيمتد طويلاً نسبياً، وهو صمت

فني، حتى وإن كان أحد عوامله سياسياً، ومن الطبيعي لو أن محفوظ كتب ثلاثية أخرى، بمواصفات ثلاثيته، لما أضاف إلى البناء الروائي العربي شيئاً وكذلك إلى بناء تجربته الذاتية.

وفي العدد الصادر بتاريخ 21 أكتوبر 1957 من مجلة الإذاعة (نقلاً عن كتاب دراسات في الرواية والقصة القصيرة) ليوسف الشاروني، يعبر نجيب محفوظ بذكاء وتواضع شديدين عن بداية مشروعه القادم (التجاوز) فيقول: (أنا الآن في حالة تدبر واستيعاب).

ولا أعرف متى أعود إلى الكتابة، ولكن عندما استأنف الكتابة لن أعود إلى الواقعية مرّة أخرى، لقد مللت هذا اللون من الكتابة، وتكفيني أصناف الواقعية التي شحنتها في رواياتي، أنني أشعر بتطور في أعماقي، وسوف ينتهي هذا التطور حتماً بطريقة جديدة في الكتابة استعملها عندما أمسك قلمي الكوبيا وأوراق العرائض مرة أخرى.

والمهم، في مرحلة نجيب محفوظ التأسيسية، أن أسلوبه في الثلاثية وما قبلها، كان قد تجاوزته الرواية الأوروبية، والأهم من ذلك، أن كان يعي ذلك، ففي حوار مع أحمد عباس صالح في أواسط سنة 1962 يقول: (عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب، أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف).

وتبدأ مرحلة التجاوز من (أولاد حارتنا)، والتي لم تتوقف إلا حين توقف هو عن كتابة الرواية دون أن يتحدث عن هذا التجاوز ويحدد مصادره المدرسية. ولذلك حين سأله فؤاد دوارة لمناسبة بلوغه الخمسين من عمره، إن كان يستطيع وضع رواياته داخل أطر المذاهب الأدبية قال: (قد يسهل على الكاتب الأوروبي، تحديد مذهبه الأدبي، أما نحن فعرفنا المذاهب الأدبية، بعد أن استقرّت ولم تكن هناك دوافع تدعونا للتشيّع لمذهب بعينه، غير موقفنا الحضاري في الداخل).

كانت لي ملاحظة، تشكّلت عندي مع مراقبة النص الشعري السيابي في أعوامه الأخيرة، إذ كنت ألاحظ أن التراجع الصحي عنده أدى إلى تراجع في بناء قصيدته، التي طالما اتسمت بالطول والكثافة اللغوية والاستعراض المعرفي والتوتر الإيقاعي وتعدد طبقات البناء النصي، ومع تفاقم وضعه الصحي، كان النص السيابي، يخفف من كل تلك السمات، ويمكنني أن أكرر هذه الملاحظة مع روايات محفوظ المتأخرة (أنها مجرد ملاحظة قد تصح أو لا تصح).

إن التجاوز ليس نفياً للتأسيس، إنه إضافة لاستكمال الإنجاز الروائي، وإن محفوظ كان يعبر في تجاوزه عن وعي بمشروعه، مثلما كان يعبّر عن وعي في خيارات مرحلة التأسيس وأنه كان

يدرك الوحدة بين التجاوز والتحديث الذي يراه ﭬ (كل ما يطرأ على الأشكال الفنية الإبداعية من جديد ﭬ الأسلوب أو الرؤية أو الموضوعات ويعتبر جديداً وحديثاً ومتطوراً بالنسبة لما قبله، بحيث يتلازم ﭬ الشكل والمضمون، فكلاهما يسيران جنباً إلى جنب، خطوة بخطوة مع الآخر).

إن تقنيات التركيب وأساليبه ﭬ الرواية (الجديدة)، ليست سمة سلبية لأنها تنافست مع الموروث الكلاسيكي للأساتذة أمثال تولتسوي وديستوفسكي، كما يرى ذلك الياس فركوح وأن المتغيرات التي أصابت الرواية ليست معزولة عن المتغيرات التي أصابت العالم بأجمعه.

غير أن الروائي عبد الرحمن مجيد الربيعي، يرى أن تجاوز نجيب محفوظ، الذي بدأ كلاسيكياً بكل معنى الكلمة، حيث يذكر بكبار الكلاسيكيين ﭬ الرواية العالمية، لم يحرره من رؤيته الكلاسيكية للعالم، حتى وإن تحررت نصوصه ما بعد الثلاثية.

لتضاهي ﭬ تقنيتها، أحدث النصوص التي كتبت ﭬ الرواية الجديدة بالعالم، مثل ميرامار، الكرنك، ثرثرة فوق النيل، الشحاذ، الطريق، ثم يقول: حتى ﭬ روايته الإشكالية (أولاد حارتنا) وما حصل لها، ووجهات النظر المتقاطعة بشأنها، فهي وفقاً لقراءتي، لا تتجاوز أن تكون عمل الرؤية الإيمانية الكلاسيكية.

لكن سيبقى نجيب محفوظ ﭬ الرواية العربية، يمثل إنتاجاً وقيمة، ما مثله ﭬ الروايات الغربية (الروسية والفرنسية والإنجليزية والأسبانية وغيرها) عدد غير قليل من كبار الروائيين، ولذلك فهو كما يقول الروائي الفلسطيني حسن حميد: (إن نجيب محفوظ ﭬ أدبه يصلح أن يكون رواية المجتمع العربي).

بقلم الأرقم الزعبي

أدب المستودعات
"من الكاتب إلى المستودع فوراً"

العلاقة بين الأدب والمستودعات علاقة قديمة... ولكنها اليوم تأخذ حالة نادرة بسبب أهمية المستودع في ظل تراجع عملية توزيع الكتب والدوريات وبيعها.. مما يعطي للمستودع الأهمية العظمى في حفظ الكتاب.. حيث ينام الأخير على رفوفه آمناً مطمئناً.. إلى حين...
من هنا يُعنى بتحقيق المواصفات الفنية للمستودع.... بعيداً عن الرطوبة.. مشمساً بشكل غير مباشر.. محققاً شروط التهوية.. معالجاً ضد الحشرات والجرذان.. منظم الرفوف يؤمن إنسيابية المرور والإدخال والإخراج.. مما يمنع عن الكتب عت الورق.. أو اصفراره...

..وإذا كان العديد من دور النشر الخاصة قد تجاوزت هذه المشكلة، وانطلقت نحو التدقيق بمادة الكتاب قبل طباعته. جدوى اقتصادية وثقافية. وتقديم المردودية المالية على حساب الثقافية...، أصبحت تسمع عبارة كتابك بياع أو غير بياع. يقصد كثير البيع.
لذا تجد المستودع لدى المعنيين في القطاع الخاص، هو المكان المناسب لتخفيف الضغط عن مكان عرض الكتاب. المكتبة. بحيث لا يبقى الكتاب في المستودع مدة لا تتجاوز من شهرين إلى ثلاثة، وباتت عملية الاهتمام بمؤشر متوسط فترة التخزين السنوي من القضايا الهامة.. أي كلما قل عدد مرات دخول العنوان الواحد من الكتاب، وقلت مدة تخزينية في المستودع كان الوضع أفضل.. المستودع الجيد هو الذي تتجدد فيه عناوين الكتب باستمرار، وتحل كتب مكان غيرها في أزمنة قليلة.. هذا حال مشكلة المستودعات لدى دور النشر الخاصة..

ولكن ماذا عن حالة مستودعات الكتب لدى الوزارات الرسمية أو الهيئات الشعبية المعنية بالكتاب؟
تكاد مستودعات هذه الجهات تضيق بكتبها.. أغلب نزلاء هذه المستودعات كتب من مواليد القرن الماضي.. والغريب أنك عندما تطالع الميزانية الختامية لهذه الجهات تجد أن /60 ٪/ من الإيرادات قد تحولت إلى كتب في المستودع.. إحدى الميزانيات أظهرت أن قيمة كتب المستودع تقدر بمئتي مليون ليرة سورية حيث قدرت بسعر الغلاف في حين قيمتها الحقيقية لا تتجاوز العشرة ملايين إن بيعت. إنها تجارة الوهم. كان الحل ببيع هذه الكتب. تحت شعار ثقافي عريض. بأي سعر.. بعيداً عن الربح والخسارة شأنه شأن أي سلعة.. أكثر المنتج الإنتاج منها.. وانتهى إلى بيعها بالتخفيض، والترويج، و عروض المعارض، وأشهر التسوق..

إذاً الكتاب يتأثر بطول مدة التخزين، ويكون التأثير مضاعفاً عندما يكون مضمون الكتاب متواضعاً... بعض المواضيع تفقد أهميتها لفقدان المعاصرة مثل كتب الدراسات التي تتناول مواضيع تتغير بسرعة، أو الكتب العلمية التي تفقد أهميتها نتيجة سرعة التطورات العلمية..

هذا ما يهدد الكتب التي تندرج تحت المعنى العام للأدب... أما الكتب التي تتمتع بشروط المعنى الخاص للأدب. الشعر، القصة، الرواية... نادراً ما يسقط مضمونها مع الزمن.. وإن كنا نجد مواضيع أدبية أقرب إلى الصرعة موسمية محلية جداً تتجلى فجأة وتخمد فجأة.. وقد تكون العلة ليس بالمضمون بل بطباعة كميات كبيرة من دون معرفة حجم الاستهلاك في سوق الكتب.. كلها عوامل تجعل من الكتاب صديقاً أبدياً للمستودع...

الأمر بحاجة إلى حل... والحل لا يغيب عن العاقل... مما يوفر مخاطر التخزين، ويربط الإنتاج بالطلب وخلق الطلب... ونرى من أهم خطوات الحل.

1) الحوسبة واستخدام خطوات إنتاج الكتاب الحديثة التي تحفظ مادة ا لكتاب منضدة وتستطيع طباعته وقصه وتجميعه وتجليده عند الطلب.. بعض هذه لخطوط تعمل بطاقة إنتاجية تصل إلى إنتاج أكثر من ألف كتاب في الساعة.

2) الاعتناء بمضمون الكتاب وجعله منافساً في المضمون والشكل.

3) وجود إدارات مبدعة قادرة تتقن عملية التوفيق بين الجدوى الثقافية والاقتصادية للكتاب.

4) القدرة على وضع خطوط أساسية لعملة المزيج التسويقي (الإعلان. السعر. النوع. الشكل. التوزيع..).

هذه بعض مقاربات الحل نراها ضرورة لعدم تجدد ظاهرة التخزين من دون دراسة ودراية.. المستودعات في بعض الجهات تئنُ بأهلها.. والإصرار على طباعة ما لا يقرأ

. تحت أي شعار. يعني تعزيز ظاهرة "أدب المستودعات" من الكتاب إلى المستودع فوراً